

Gli altri futurismi. Futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania

A cura di
Giovanna Tomassucci e Massimo Tria

Atti del convegno Internazionale
Pisa, 5 giugno 2009

La diffusione del futurismo italiano nell'Europa centro-orientale è un tema finora stranamente rimasto ai margini negli studi e nelle bibliografie sui rapporti tra il futurismo italiano e le altre culture. I contributi raccolti in questo volume sono stati presentati al convegno *Gli altri futurismi. Futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Bulgaria e Romania*, tenutosi a Pisa nel giugno 2009. Oltre a prendere in esame alcuni aspetti inediti del futurismo russo, essi indagano la forza di attrazione esercitata per decenni dal futurismo italiano sulle più giovani generazioni di molti paesi europei. È poco noto infatti che sin dagli anni Dieci manifesti e testi futuristi vi erano letti, tradotti e risvegliavano molteplici commenti e polemiche. Una realtà verso cui gli italiani dimostrarono un'apertura fuori del comune, coltivando una complessa trama di relazioni internazionali (il cui asse spesso passava per la Berlino espressionista), anche attraverso i viaggi di Marinetti in Russia, Cecoslovacchia, Romania, Bulgaria e Polonia e i successivi contatti di Prampolini, Vasari, Bragaglia e Paladini (con la loro rivista «Noi») con esponenti di primo piano e periodici delle avanguardie artistiche di quei paesi.

Queste fascinazioni, alimentate dalla rinnovata vitalità del futurismo italiano negli anni Venti, verranno sempre meno sentite da un'intelligenza prevalentemente orientata a sinistra, a causa della compromissione dei futuristi italiani con il fascismo e il colonialismo.

In questo volume si mostra tuttavia come le innovazioni futuriste in campo letterario e teatrale siano penetrate in vari paesi europei, malgrado gli insanabili contrasti ideologici, fatto documentato anche da un'ampia bibliografia sulla ricezione dei testi futuristi italiani in Polonia nel trentennio 1909-1939 e da due testi teatrali inediti dell'avanguardia polacca fiancheggiatrice del futurismo: *Il fabbricante di torpedini* [1920] di Anatol Stern e *Le Colombe di Winicja Claudel* di Jalu Kurek [1925].

Con i contributi di: Stefano Garzonio, Guido Carpi, Giuseppe Dell'Agata, Emilia David, Massimo Tria, Giovanna Tomassucci, Monika Gurgul e Przemysław Strożek.

ISBN: 978-88-8492-758-3



€ 14,00

Gli altri futurismi. Futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania

G. Tomassucci - M. Tria



**Gli altri futurismi.
Futurismi e movimenti
d'avanguardia in Russia,
Polonia, Cecoslovacchia,
Bulgaria e Romania**

A cura di
Giovanna Tomassucci e Massimo Tria

Atti del Convegno Internazionale
Pisa - 5 giugno 2009

© Copyright 2010 by Edizioni Plus - Pisa University Press
Lungarno Pacinotti, 43
56126 Pisa
Tel. 050 2212056 – Fax 050 2212945
info.plus@adm.unipi.it
www.edizioniplus.it

MEMBER OF



Pubblicato con i contributi della Fondazione Kristina B.Przyjemaska Sbranti
e dell'Università degli Studi di Pisa



UNIVERSITÀ DI PISA

L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni. L'Editore si rende altresì disponibile per eventuali richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sull'immagine riprodotta in copertina.

ISBN 978-88-8492-758-3

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito [web www.aidro.org](http://web.aidro.org).

INDICE

<i>Giovanna Tomassucci</i> Incroci europei all'insegna del futurismo italiano	5
<i>Stefano Garzonio</i> Vadim Bajan e Majakovskij. Un conflitto dimenticato	9
<i>Guido Carpi</i> Fra caos linguistico e dettato ideologico. L'enigma Majakovskij	17
<i>Giuseppe Dell'Agata</i> Marinetti, il "futurismo" bulgaro e il poema <i>Settembre</i> di Geo Milev	23
<i>Massimo Tria</i> Marinetti e Prampolini a Praga: contatti futuristi con l'avanguardia cecoslovacca fra le due guerre	37
<i>Emilia David</i> La visita di Filippo Tommaso Marinetti in Romania	55
<i>Monika Gurgul</i> La divulgazione del futurismo italiano sulla stampa polacca dell'epoca	87
<i>Giovanna Tomassucci</i> Julian Tuwim: il primo futurista?	93
<i>Przemysław Strożek</i> «Applausi esclusi». Jalu Kurek e il teatro futurista italiano	113
Appendici:	
<i>Jalu Kurek</i> Le colombe di Winicja Claudel. Dramma antisimbolico = poema cinematografico 7 atti = 50 minuti	125
<i>Anatol Stern</i> Il fabbricante di torpedini ovvero la fuga del cuore (buffonata in 4 atti)	133
<i>Monika Gurgul, Przemysław Strożek</i> Bibliografia sul futurismo italiano in Polonia (1909-1939)	149
Indice dei nomi	161

LA VISITA DI FILIPPO TOMMASO MARINETTI IN ROMANIA

Emilia David (Università di Torino)

Segnalata dal giornale «Facla» [La Fiaccola] e attesa fin dai tempi della fondazione ufficiale dell'avanguardia romena (1924), la visita di Filippo Tommaso Marinetti a Bucarest nel maggio del 1930 è un'ottima occasione, più protocollare che programmatica, che ha reso finalmente possibile la magia dell'incontro e del contatto personale fra alcuni dei maggiori rappresentanti delle due avanguardie.

L'alfiere del futurismo conserverà con nostalgia un «ricordo indimenticabile» della capitale romena, che affiderà ad alcune memorie letterarie come si avrà modo di leggere più avanti, ma crediamo sia legittimo chiedersi anzitutto quale sia stato l'itinerario e il programma del suo soggiorno in Romania, se e a quali atmosfere incendiarie abbia partecipato “la caffeina d'Europa”, come era stato soprannominato dalla stampa internazionale l'inesauribile Marinetti; inoltre, come sia stato accolto non solo dai compagni di ideale, ma anche dai vertici della cultura romena di quel tempo, un accademico del regime mussoliniano, in un ambiente d'avanguardia con forti simpatie a sinistra e, infine, quale immagine abbia riflesso la stampa culturale dei due Paesi, nei giorni della sua permanenza a Bucarest.

I rapporti epistolari e gli scambi culturali intercorsi fra le redazioni delle riviste del movimento romeno d'avanguardia – «Contimporanul» (1922-1932), «75 H. P.» (n. unico, ottobre 1924), «Punct» (1924-1925), «Integral» (1925-1928), «unu» (1928-1932) – con la direzione del futurismo si erano consolidati verso la seconda metà degli anni Venti grazie a un'intensa attività di diffusione dell'estetica marinettiana, attraverso la pubblicazione di numerosi testi (oppure semplici brani), di carattere teorico (manifesti) e creativo (poesie, poemi in prosa, ecc.), dedicati al movimento italiano, cui va aggiunto un *corpus* assai consistente di materiali informativi, note redazionali e commenti. In effetti, riunendo questa mole di materiali bibliografici, confluiti nella stampa culturale romena¹ fino al 1930, otteniamo una sorta di dossier di ampie dimensioni, che ci consente di individuare in modo oculato e completo il notevole spessore degli aspetti futuristi che hanno permeato il programma estetico, elaborato negli stessi anni dal movimento d'avanguardia bucarestino.

Il quadro risulterebbe indubbiamente lacunoso se al *corpus* di documenti futuristi, pubblicati dalle riviste dell'avanguardia, assieme alla produzione

¹ E. [David] Drogoreanu, *Influente ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*, capp. I-IV, Pitești, Paralela 45, 2004, pp. 17-178.

letteraria degli autori romeni ispirati alla medesima estetica, non si aggiungesse una quantità altrettanto rilevante di testi, manifesti e articoli divulgativi sul futurismo comparsi su alcuni periodici modernisti², letterari (postsimbolisti) e socio-culturali, «Democrația» (1908-1912), «Biblioteca Modernă» (1909-1912), «Omul liber» (1923-1925), «Noua Revistă Română» (1909-1916), «Universul literar» (1909-1910) e la stessa «Facla» (1910-1930). Si tratta di testate editate per lo più a Bucarest, ancor prima del 1924, ossia del momento ufficiale in cui, nella cultura romena, si proclamò il rovesciamento dei valori artistici tradizionali grazie alla pubblicazione su «Contimporanul» del *Manifest activist către tinerime* [*Manifesto attivista per la gioventù*]³.

Mentre, da una parte, il flusso della corrispondenza tra Bucarest e gli ambienti marinettiani sarà particolarmente intenso nel primo periodo del movimento romeno e dei suoi primi manifesti, nonché tra il 1930 e il 1931, in prossimità della visita del caposcuola futurista in Romania, dall'altra, i periodici d'avanguardia dedicheranno, durante lo stesso arco di tempo, rubriche, pagine o addirittura numeri speciali al movimento italiano.

Ci limiteremo a indicare in questa sede soltanto alcuni testi letterari e diversi materiali, inclusi nel numero di «Integral» riservato al futurismo⁴.

Tra i nomi degli autori futuristi presenti in prima pagina – accanto a una fotografia di gruppo e al testo di un fervido telegramma di Marinetti (citato in altri nostri lavori precedenti) – sono reperibili materiali inediti di tre autori.

² E. David, *Futurismo, dadaismo e avanguardia romena. Contaminazioni fra culture europee (1909-1930)*, capp. I-II, Torino, l'Harmattan Italia, 2006, pp. 19-138.

³ «Contimporanul», III (1923), n. 46, p. 2.

⁴ Al fine di ricostituire il quadro completo della ricezione del futurismo in «Integral» e nelle riviste dell'avanguardia romena, cfr. E. [David] Drogoreanu, *Influențe ale futurismului italian...* cit., pp. 93-235; per lo stesso argomento, si confrontino inoltre gli studi e i contributi di I. Pop, presenti in *Avangardismul poetic românesc*, București, Ed. pentru Literatură, 1969; Id., *Avangarda în literatura română*, București, Ed. Minerva, 1990 e il cap. *Avangarda românească și futurismul*, in Id., *Introducere în avangarda literară românească*, București, Ed. Institutului Cultural Român, 2007, pp. 76-85. Si veda anche il saggio di A. Marino, *Echos futuristes dans la littérature roumaine*, in *Littérature roumaine - Littératures occidentales. Rencontres*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982, pp. 169-190 e M. Șchiopu, *Ecouri și opinii despre futurism în periodicele românești ale vremii*, in «Revista de istorie și teorie literară», XXVI (1977), n. 4, pp. 596-603.



A pagina 8 viene riprodotto un disegno del pittore Fortunato Depero, *Il ritratto dell'aviatore Azari*, e un ampio articolo, sorta di manifesto musicale e pittorico *sui generis*, a firma del musicista Francesco Casavola. L'autore vi elabora una teoria, con potenzialità applicative, che implica connessioni tra colori e suoni. Il suo concetto di "musica visiva" rivela l'esistenza di "atmosfere cromatiche", ossia di *teintes* fondamentali che rappresentano l'atmosfera o «il colore armonico di un brano di musica qualsiasi». In una nota a piè di pagina si precisa che «le atmosfere cromatiche saranno sperimentate nel Teatro degli Indipendenti di Roma [...] dai futuristi Luciani, Bragaglia, Comandini, Marchi, Prampolini».

Nel medesimo numero si trova anche una cronaca dedicata da Farfa al pittore futurista Angelo Maino, *Futurismul în interpretarea plastică a lui Angelo Maino* [*Il Futurismo nell'interpretazione plastica di Angelo Maino*], in occasione di una sua mostra allestita a Torino. Il cronista traccia un profilo esemplare dell'artista futurista, che esprime magistralmente la sensibilità dell'epoca tecnologica e macchinistica, ossia il credo fondamentale del progetto di civiltà futurista⁵.

⁵ «Integral», III (1927), n. 12, p. 9.

Futurismul în interpretația plastică a lui Angelo Maino

La Torino, în Ianuarie trecut, Palazzo Madama ad-mise futurismul în carcerile parterului; în Decembrie al aceluiaș an, „Madama Palatului”, după ce se dădu până la desgust numai passeiștilor, primi pe futuristi în sălile aurite ale etajului nobil, fiindcă simți nevoia iresisti-bilă a acestor tineri și torizi amanți.

Am văzut această nouă expoziție, organizată din iniția-tiva societății „Amici dell'Arte”, și vă pot asigura că amantul preferat e adolescentul pictor futurist Angelo Maino, victorios cu șapte bine reușite opere cari, ar fi inutil s'o negăm, sunt „clou”-ul manifestării actuale.

O anchetă asupra trecutului acestui poet și pictor fu-turist ar fi o deprecie a lui, fiind în genere foarte cu-noscute în medile futuriste și de avangardă. În diversele expoziții din Torino, Roma, Florența și Praga, el se pre-zintă mereu și amplu demn în primele sale sforțări de realizare. Și multe sunt revistele cari vorbiră favorabil despre operele sale și despre entuziastul său tempera-ment artistic.

Vibrant și ultradinamic ca un fir de oșel, Maino se relevă în lucrările sale printr'un tipic original, liber de orice infiltrațiune străină. Ceea ce, în majoritate, îi compune propria individualitate în exteriorizare, e lipsa absolută a oricărui element voit sau căutat, și, dim-potrivă, expresiunea limpede, sintetică a sensibilității lui sincere și spontane.

Astfel, de exemplu, în peisagiile pe cari le înfățișează în această ultimă expoziție, alături de pronunțate și dure însușiri tehnice, se văduesc multiple originalități con-ceptuale și interpretative, înbogățind oportun tablourile cu surprinzătoare intensități emotive. Interpretările cromatice ale impunătorului bloc arhitectonic, în cele trei peisagii dela Fiat-Lingott o, tratează un subiect unic în momente diferite cu o risipă fantasmagorică de desen și culoare. De fapt, predomină evident realizarea elemen-tului principal „arhitectura în solidificare” ale zonelor de umbră, reliefat coloristic, și în poliexpresiunea în-conjurătoare ale liniilor și luminilor explotând la infinit în magnificele perspective ale pistel aeriene.

Sunt de citat încă „Notturmo”, „Ballerina” și „Vecchio Forte”, cari reproduc stări de suflet și cercetări de compensațiuni ambientale.

În rezumat, un lirism cald și vibrant obținut cu sim-plicitate de mijloace și vivacitate de culori.

Angelo Maino e unul dintre acei pictori cari integrează complet forțarea, și în consecință instrucțiunea origi-

nară, pentru a îndrepta pictura de azi spre acel direct și indispensabil izvor suprem de inspirație cari sunt ci-clopicele fabrici ultramoderne și toată fauna supraex-citată a populației mecanice. Ar fi suficiente numai aceste trei peisagii-Fiat spre a convinge odată pentru totdeauna că e tardivă, retrogradă și zădarnică reeditarea



A. MAINO

1925

timidă și în acelaș cadre a priveliștei uniforme a roman-ticeii naturi. Trebuie să ne pătrundem de adevărul că ar-tistul trăiește viața prezentă în cutremuratele artere ci-tadine, și nu sub umbrele odihnitoare ale clopotelor baroce.

În acest sens, expoziția internațională de Arte Decora-tive din Paris, de curând închisă, fu maxima afirmațiune a marel creațiuni futuriste, fiindcă toate națiunile întru-nite, fără nici o excepție, demonștră influența directă a futurismului italian.

Credem că acest principiu informator nu va fi niciodată uitat, și că, în sfârșit, va fi recunoscut tinerilor, cari poartă această desinteresată luptă, meritul de a fi înfruntat pentru mulți ani orice deriziune, numai spre a câștiga războiul definitiv și vital.

Tânărului Maino, îi revendicăm onoarea primului loc al bătăliei, alături de marii pictori futuristi: Balla, De-pero și Prampolini.

FARFA

Comme réponse au nostre manifeste lancé aux artistes du futurisme et de l'avangarde italienne, nous recevons, par l'intermède du notre collaborateur Ernest Cosma, de la part de F. Marinetti, la suivante lettre:

„Cher Cosma, sequestre par d'innombrables occupations. Je „n'ai pas encore pu écrire la grande lettre futuriste à mes „chers amis intégralistes de Buca-rest. Saluez-les chaudement „pour moi en publiant ces paroles dans le numéro dédié au „Futurisme.

Affectueusement et à toute vitesse

F. T. MARINETTI

Il n. 12 si chiude con la rassegna stampa straniera, in cui ampio spazio è riservato alla ripubblicazione degli undici punti del *Manifesto del futurismo* (1909), il cosiddetto manifesto fondativo del movimento, e a un commento entusiastico, che ricorda ai lettori l'incipit e la parte finale del medesimo proclama, riassunti con efficacia retorica nelle parole seguenti: «Cominciando con un poema stridente e totalizzante come un oceano e forte come un atleta, dedicato con vertiginosa incandescenza al

lirismo elettrico del secolo – finisce trionfalmente e orgogliosamente ipertrofico, con il grido: *In piedi in cima alla luna, gettiamo, ancora una volta, la nostra sfida alle stelle*»⁶. Ciò che affascina in queste formulazioni è l'abilità dei rappresentanti dell'avanguardia romena nel fare propria la mirabile facilità a comporre reti di immagini strutturalmente affini ai sintagmi futuristi.

Va osservato che, oltre a queste intense relazioni, il dialogo intellettuale che si intrecciava tra gli artisti romeni e italiani si arricchirà di numerosi aspetti tematici, che rivelavano tuttavia nette differenze nei loro modi di concepire la sensibilità moderna, la politica e l'estetica dell'avanguardia.

Il modello poetico dell'avanguardismo romeno nei manifesti futuristi scoprì anzi-tutto alcuni punti saldi di riferimento: la "bellezza della velocità", la coscienza di appartenere allo spirito e al polso del secolo, il mito dell'industrializzazione erano gli elementi chiave, accolti con entusiasmo anche dagli ambienti romeni d'avanguardia, che stavano alla base del concetto di modernolatria. L'eredità più vivida di questa proficua contaminazione è riscontrabile nei proclami teorici pubblicati nei periodici del modernismo più sperimentale di Bucarest: oltre a *Manifest activist către tinerime*, anonimo, ma attribuito dagli studiosi a Ion Vinea, occorre citare *Omul integral* [L'uomo integrale]⁷ di cui è autore Ion Călugăru, *Gramatică* [Grammatica]⁸, *Aviograma* [Aerogramma]⁹, *Glasuri* [Voci]¹⁰, *Suprarealism și integralism* [Surrealismo e integralismo]¹¹, *Poezia nouă sau Cicatrizări* [La poesia nuova o Cicatrizzazioni]¹², manifesti elaborati da Ilarie Voronca, ai quali vanno integrati almeno *De la futurism la integralism* [Dal futurismo all'integralismo]¹³ di Mihail Cosma e *Evoluări* [Evoluzioni]¹⁴ di Stephan Roll.

Tornando agli echi della visita di Marinetti diffusi da «Facla», si deve osservare che per una felice coincidenza nel medesimo 1930, anno centrale per la nostra analisi, la direzione del giornale era passata da un maestro del giornalismo romeno, N.D. Cocea, a I. Vinea, uno dei più prestigiosi organizzatori culturali dell'avanguardia romena, di cui fu anche uno dei rappresentanti di spicco. L'ex-direttore di «Contimporanul» sulle pagine di «Facla» offrirà ampi spazi all'avanguardia.

Con ampie vedute democratiche, antimonarchiche e socialiste «Facla» è una delle testate romene più autorevoli della prima metà del Novecento. All'interno di questa vera e propria "scuola di giornalismo" maturò un'eccellente fucina del libello polemico. Il mentore Nicolae D. Cocea e Tudor Arghezi, il maggiore poeta del modernismo romeno del primo Novecento, vi pubblicheranno scritti di chiaro carattere polemico.

Sul piano politico, durante i tre decenni della sua pubblicazione, la rivista militò con fermezza a favore della democrazia, combattendo strenuamente il fascismo e le ideologie di destra. Potrebbe quindi, forse, destare non poca sorpresa questa sua attenta disponibilità nei confronti di uno scrittore, seppur grande, dell'Italia mussoliniana. Questo rivela tuttavia un aspetto assai interessante: l'avanguardia romena

⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁷ «Integral», I (1925), n. 1, p. 1.

⁸ «Punct», I (1924), n. 6-7, p. 3.

⁹ «75 H.P.», n. unico, 10-1924, pp. 2-3.

¹⁰ «Punct», II (1925), n. 8, p. 3.

¹¹ «Integral», I (1925), n. 1, p. 4.

¹² *Ibid.*, I (1925), n. 4, pp. 2-3.

¹³ *Ibid.*, I (1925), n. 6-7, pp. 8-9.

¹⁴ *Ibid.*, I (1925), n. 3, p. 6.

recepisce esclusivamente il versante estetico del futurismo, eludendone completamente la dimensione politica.

La fondazione di «Facla» risale al 1910. Essa dedicherà ben tre numeri alla presenza di Marinetti nella capitale romena. Il primo precede l'arrivo dell'ospite (10 maggio 1930), gli altri due forniscono importanti testimonianze di carattere storico-letterario sulle tappe del caposcuola futurista e sul clima nel quale fu accolto dagli scrittori romeni d'avanguardia e dai maggiori esponenti della cultura romena.

In nome della redazione Emil Riegler-Dinu rivolge un entusiastico *Salut lui Marinetti* [*Saluto a Marinetti*]. Con l'occasione, si avvisano i lettori che «F.T. Marinetti arriverà a Bucarest il 10 maggio»¹⁵. Ben al corrente delle “invenzioni” più sperimentali del movimento marinettiano e persino di quelle ancora ignote alla stampa romena, l'autore propone con esauriente competenza un breve ma efficace bilancio dell'attività del futurismo:

A 11 anni dal manifesto del futurismo del 1909, Marinetti prendeva atto della realizzazione dei punti del manifesto e “rinnovava gli sforzi creativi” attraverso una nuova invenzione: “il tattilismo”. Nel 1921 finiva di presentare le tavole tattili ricorrendo alle improvvisazioni “libere espressive”, “essenziali e sintetiche e inumane”. Nel secolo creatore di Mussolini, due poeti hanno personificato l'Italia: D'Annunzio e Marinetti.

In effetti, è in questo passo che si registra la prima occorrenza in lingua romena del termine “tattilismo”. Di certo, l'adesione di Marinetti al fascismo era ben nota, come pure la sua recente nomina ad accademico d'Italia, ma il commento evita ogni chiarimento ulteriore riguardo alle sue scelte politiche.

Preceduto da un ritratto anticonformista dell'autorevole capofila (la foto, a firma del pittore Grandi, è reperibile anche nel n. 3 del 1908 della rivista «Poesia»), il testo comunica il programma ufficiale del leader futurista a Bucarest:

F.T. Marinetti, il capo del movimento futurista, arriverà a Bucarest il 10 maggio, su invito dell'associazione *La Cultura italo-romena*, e terrà tre conferenze in francese sui temi seguenti: *Futurismul mondial* [*Il futurismo mondiale*], *Arta plastică modernă* [*L'arte pittorica moderna*] e *Literatura italiană contemporană* [*La letteratura italiana contemporanea*]. Tutte le conferenze saranno integrate da declamazioni e proiezioni. La data e il luogo in cui si terranno saranno presto annunciati, tramite appositi avvisi¹⁶.

Il numero successivo recherà in copertina due flash informativi, graficamente evidenziati come le notizie più importanti del giorno. Anzitutto, *Un mesaj al lui Marinetti* [*Un messaggio di Marinetti*], telegramma a Marcel Janco e Ion Vinea, due personalità di primo piano del movimento romeno, condirettori di «Contimporanul», con cui il poeta italiano già in passato aveva avuto modo di scambiare lettere e testi, come testimoniano le riviste d'avanguardia uscite a Bucarest in tutto l'arco degli anni Venti¹⁷. Il messaggio – osserva la redazione – si presenta come modello paradigmatico

¹⁵ «Facla», IX (1930), n. 356, p. 1.

¹⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁷ *Marinetti și Prampolini ne scriu* [*Marinetti e Prampolini ci scrivono*], «Contimporanul», III (1924), n. 47, ripreso nell'articolo di A. Marino, *Echos futuristes dans la littérature roumaine...* cit., p. 194. Il testo del telegramma, a firma di F.T. Marinetti e E. Prampolini, fra i vari che potremmo citare, è uscito a stampa in romeno.

di sintesi telegrafica: «Pieno di gioia al pensiero di incontrarvi a Bucarest, vi invio i miei saluti futuristi. Vostro MARINETTI»¹⁸.

Sempre in prima pagina, possiamo reperire un trafiletto decisamente encomiastico, 1909-1930, a caratteri cubitali, dedicato alla diffusione internazionale del futurismo. L'attenzione vi si focalizza prevalentemente sulle eccelse qualità artistiche, sulle intuizioni lungimiranti e sull'eccezionale capacità progettuale del multiforme capofila, recatosi in visita nella capitale romena:

Marinetti, il poeta di quest'ora, non è un nome o uno slogan. Marinetti, il poeta dell'Italia moderna, non è il poeta di una patria sola, ma di tutta la terra e dell'umanità. Marinetti è il liberatore dei cuori e del verbo. Marinetti ha rafforzato le anime, ha schiacciato le nevrosi, ha pulito gli sguardi stanchi dell'umanità, ha scatenato i ritmi, ha scaricato la forza esplosiva della parola pura. Il suo lirismo è esploso ai confini delle parole in libertà, la sua frenesia ha messo in moto ovunque la bravura, lo slancio e l'energia incatenata dei poeti. Marinetti ha reintegrato la vita nella poesia, l'azione nella bellezza. Marinetti è la saetta lirica che indica la direzione del futuro. Che il suo brivido passi trionfalmente attraverso il nostro sangue. «Facla»¹⁹.

Anche in questo numero la rubrica *Echi* sarà dedicata all'arrivo del poeta italiano. La notizia, non firmata, viene riportata con sconcertante veemenza. Il commento si riferisce a una foto, che ritrae Marinetti con il mento alzato, lo sguardo spavaldo e superbo, rivolto in avanti:

F. T. Marinetti, caposcuola futurista, personaggio ben più interessante dal punto di vista iconografico di Mihalache Dragomirescu, caposcuola dell'idiozia, e molto più interessante da quello spirituale di quanto lo ritragga la foto senza pizzetto qui sotto, si trova da ieri nella capitale.

M. Dragomirescu era un professore universitario e critico letterario noto per il suo sistema dogmatico di analisi letteraria. Marinetti fu quindi la vittima dell'ironia di un anonimo redattore: è probabile che il palese entusiasmo di E. Riegler-Dinu, nel numero precedente, possa aver creato qualche attrito in una redazione dichiaratamente antifascista.

Fedele alle promesse fatte ai lettori, la redazione, nella nota *F.T. Marinetti conferențiază* [*F.T. Marinetti tiene delle conferenze*], informerà sui luoghi e le date in cui si sarebbe potuto ascoltare il massimo teorico del movimento italiano:

L'Accademico F.T. Marinetti, arrivato a Bucarest il 10 maggio, terrà la prima conferenza lunedì 12 maggio, alle ore 18, nell'Aula dell'Accademia Commerciale (Piazza Romana) e parlerà del *Futurismo mondiale*. La seconda conferenza, giovedì, verterà sull'*Arte pittorica futurista*. La terza, venerdì, sulla *Letteratura contemporanea*.

Nel n. del 19 maggio tutti i materiali divulgativi sul futurismo vengono concentrati in tre pagine, all'interno di *Marinettiana*, una rubrica *ad hoc*, dal titolo a caratteri cubitali.

¹⁸ «Facla», IX (1930), n. 357, p. 1.

¹⁹ *Ibid.*

Tra le riflessioni critiche più autorevoli, volte ad analizzare comparatisticamente i movimenti italiano e romeno, *Futurismul nostru* [*Il nostro futurismo*] è un saggio breve ma particolarmente acuto di Marcel Janco, poliedrico pittore, illustratore, creatore di maschere, cartelli e scenari per le *soirées* dadaiste e condirettore dal 1924 della rivista «Contimporanul», che, tornato da poco in patria, aveva concluso la sua partecipazione al dadaismo zurighese e parigino. Nella prima parte egli riepiloga le novità di maggiore impatto introdotte dal futurismo nell'arte europea: «ha ucciso la tristezza», celebrato «l'ottimismo» e «il presente della vita», «liberato il sentimento e la parola dell'uomo moderno», privilegiato «il coraggio, la gioventù», affrancato l'arte rinchiusa nelle biblioteche e nei musei, «trasformato l'arte in azione», svelato l'inedito, la sensazione, l'espressione nuova». Ancora più pertinente e acuta è la seconda parte che cerca di individuare i diversi modi in cui si erano manifestate le due avanguardie. Per il reduce dadaista l'ambiente culturale romeno, originale, più discreto e austero, deve tuttora recuperare alcuni ritardi nei confronti delle prime avanguardie storiche. In conclusione, Janco indica nel futurismo il precursore più illustre dell'avanguardia romena:

Noi non abbiamo avuto lotte di strada perché tutti sono modernisti moderati. Noi non abbiamo portato la poesia in strada perché viviamo in un ritmo ritardato. La nostra fronda non ha mai superato l'ironia e la sovversione. [...]. Da noi è “vergognoso” credere qualcosa: è un atteggiamento intellettuale. Tuttavia il futurismo è stato la nostra scuola. Esso ci ha animato con la forza del simbolo come tutte le avanguardie. Siamo maturati e abbiamo fortificato il nostro ardore alla fonte delle sue idee. Il nostro futurismo è il futurismo creatore, ottimista, iconoclasta²⁰.

Quali delle proprie produzioni hanno considerato opportuno presentare gli artisti romeni al caposcuola futurista? «Facla» riferisce dell'allestimento di una mostra retrospettiva del modernismo romeno, organizzata dal giornale stesso in onore di Marinetti. Secondo la fonte indicata, hanno partecipato al *vernissage* i pittori I. Codreanu, M. Janco, M. Petrașcu, M.H. Maxy, C. Mihăilescu, L. Bălăcescu, M. Râmnicănu e V. Brauner. In chiusura, si legge che «Marinetti ha espresso tutta la sua ammirazione per l'impeto, il coraggio artistico e il valore della nostra arte moderna»²¹.

Tra le riproduzioni di *Scenario futurista* di Fortunato Depero e *Composizione plastica* di Carlo Carrà compare anche la poesia *F.T. Marinetti* di Jacques G. Costin, dedicata all'ospite di eccezione e maestro dell'avanguardia di Bucarest. Il componimento è caratterizzato da una marcata narratività e dall'enfasi retorica onnipresente, del resto, nei manifesti e nella maggior parte delle produzioni letterarie futuriste:

Un magnete venuto fuori dal Vesuvio / È diventato bussola delle arti / Inseguita dall'ordine tradizionale / è stata costretta a fuggire nello spazio. / Lì ha inventato la macchina della sensibilità / Ha liberato le parole dai ceppi della logica / Ha costruito aeroplani di sensazioni / Ha installato l'elettricità nei suoni.

L'abilità nell'associare immagini con sconcertante creatività testimonia dell'originale sperimentalismo dei versi di Costin. Da tutti i componimenti celebrativi

²⁰ «Facla», IX (1930), n. 358, p. 4.

²¹ *Ibid.*

consacrati all'alfiere del futurismo emerge costantemente la volontà di indicare nel movimento italiano il fattore catalizzatore del modernismo e dell'avanguardia bucarestina proprio nella fase della loro cristallizzazione teorica. Al di là di simili dichiarazioni, il medesimo status verrà pure riconosciuto al futurismo da parte dei più autorevoli critici romeni, autori di studi comparati tra i movimenti letterari dei due Paesi²². Con un raffinato tocco di giocosità, Costin, nei panni di un insegnante severo, assegna un voto "sufficiente" al progetto culturale ed esistenziale ideato dal diligente alunno Marinetti.

[Il magnete] attraverso il cannocchiale / presenta le seguenti anomalie: / Testa, Avviamento e Trasmissione / Funziona con 1000000000000 H. P. di idee. / Rendimento: Zenit / In realtà è un semplice matematico: / Ha moltiplicato la Tradizione col Presente e ottenuto il progetto Futuro. / Propongo voto sufficiente.

Segue il primo *Manifesto del futurismo*, riproposto nonostante i ventun'anni trascorsi e mutilo della parte iniziale²³.

La presenza dell'esuberante ospite sarà celebrata dall'Associazione degli scrittori romeni nell'ambito di una *kermesse*, su cui fornisce interessanti ragguagli lo stesso Jacques G. Costin nell'intervento *Un omaggio a Marinetti*:

In nome di tutti gli artisti moderni della Romania, pittori, scultori, scrittori, musicisti, che vivono l'indescrivibile gioia di avere tra loro il maestro del futurismo mondiale, portano il nostro saluto commosso e l'omaggio dell'ammirazione che gli tributiamo a Marinetti, profeta e genio creatore dell'arte moderna.

Le righe successive riproducono probabilmente passi del discorso augurale, rivolto da Costin a Marinetti al momento del brindisi, secondo la consueta retorica e le regole diplomatiche più solenni:

Il movimento artistico moderno, che esiste in Romania da 15 anni, seguendo il vostro stesso cammino, si fa latore presso di voi, caro Maestro, del suo amore profondo e del suo augurio entusiasta di mantener vivo il genio con cui avete illuminato il mondo delle arti e auspica che la giovinezza del vostro grande spirito sorregga ancora per molto tempo la gloria che ha coronato la vostra opera. Brindiamo alla salute del più illustre creatore e poeta dell'inquietudine della nostra epoca²⁴.

Gli articoli di divulgazione dell'estetica futurista, apparsi in alcuni successivi numeri, durante il soggiorno di Marinetti nella capitale, riguarderanno tutti gli ambiti artistici e culturali in cui si era manifestato il suo spirito ribelle. La loro diversità tematica rispecchia l'ampiezza di interessi e di stimoli degli ambienti legati alle riviste romene d'avanguardia negli anni Venti: non si trattava quindi di una mobilitazione occasionale e improvvisata, *ad hoc*, ma di una reale concomitanza di interessi.

²² A. Marino, *Echos futuristes dans la littérature roumaine*, in *Littérature roumaine - Littératures occidentales...* cit., pp. 176-183.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

Nell'articolo *Teatrul descătușat* [*Il teatro liberato dalle catene*], Sandu Eliad, autorevole critico teatrale, contemporaneo e d'avanguardia, e assiduo collaboratore di «Contimporanul», tra i principi della teoria futurista sottolinea la trasposizione artistica sul palcoscenico della vita reale, la sorpresa che dovrà incessantemente cogliere lo spettatore, la sintesi, la brevità, lo spirito beffardo, l'introduzione del macchinismo nel teatro e l'ebbrezza del suo ritmo. Negli anni Venti il critico aveva commentato nei suoi numerosi articoli gli spettacoli che avevano adottato quelle stesse pratiche sceniche.

L'ultima pagina si apre con il disegno *Un scenariu de teatru* [*Uno scenario di teatro*] e un articolo del pittore M. H. Maxy, *Despre arta plastică italiană în secolul lui Marinetti* [*Dell'arte plastica italiana nel secolo di Marinetti*]. Come motto si propongono alcuni versi di St. Roll, una specie di inno che ha nel titolo il nome dell'illustre ospite. L'autore vi presenta i momenti salienti dell'affermarsi della pittura d'avanguardia futurista dopo il 1909, accennando alle varie mostre organizzate in Italia e in Francia e riassumendo sinteticamente il contenuto del *Manifesto della pittura*.

Quanto alla diffusione di testi letterari e di opere pittoriche futuriste, completano la pagina due componimenti molto caratteristici: *Températures du corps d'un nageur* (*Poesie thermométrique - mots en liberté*, in francese) di Marinetti e *L'analisi fisica del canto dell'usignolo* [*Analiza fizică a cântecului privighetorii*] di P. Buzzi, nella traduzione romena di E. Cosma. Gli stessi due testi a carattere tattile-termico-onomatopeico erano usciti anche su «Integral», nel n. del 1927 dedicato interamente al futurismo²⁵. L'ultima poesia citata è stata inquadrata sulla pagina tra *Scenografia*, un suggestivo quadro di Depero, accanto ad altre due opere pittoriche: *Architettura futurista* di V. Marchi e *Carlinga* di E. Prampolini.

Tornando alla metà degli anni Venti, allorché Marinetti inviava i primi materiali di divulgazione del suo movimento alle redazioni dell'emergente avanguardia di Bucarest, va ricordato che il futurismo aveva concluso da diversi anni una proficua stagione di rapporti e scambi culturali con il dadaismo, alla fondazione e all'evolversi dei quali avevano partecipato attivamente due artisti di origine romena, Tristan Tzara e Marcel Janco.

Più precisamente tra il 1916 e il 1920 i disegni e le incisioni di Janco insieme alle poesie di T. Tzara, pubblicati su riviste italiane futuriste o moderniste, aperte ad accogliere stimoli futuristi («Bleu» e «Procellaria» di Mantova, «Noi» e «Cronache d'attualità» di Roma, «Le Pagine», «Crociera barbare» e «La Diana» di Napoli, «La Brigata» di Bologna, «Arte Nostra» di Ferrara e «La Fonte» di Catania)²⁶, avevano completato il quadro. La collaborazione fra le due avanguardie avverrà sul terreno della sperimentazione grafico-tipografica e onomatopeica, coinvolgendo periodici dal profilo internazionale come «Dada» (Zurigo-Parigi) e «Noi» (Roma), e si consoliderà attraverso carteggi e corrispondenze. Fra gli interlocutori di T. Tzara e M. Janco troviamo spesso i rappresentanti di spicco del movimento italiano: E. Prampolini, A. Soffici, F. de Pisis, ecc. Allo stadio attuale degli studi comparatistici che riguardano i rapporti tra Dada e futurismo, il ruolo di tramite assunto da Tzara, nel tentativo di ravvicinare i due famosi «ismi», riveste rilevanza determinante.

Consumata ormai l'avventura Dada, occorre constatare che Marinetti si stava recando nel 1930 nel Paese d'origine di una fra le poche personalità di massimo

²⁵ «Integral», III (1927), n. 12, p. 12.

²⁶ E. David, *Futurismo, dadaismo e avanguardia romena...* cit., capp. III-VI, pp. 139-249.

rilievo della nuova cultura europea del tempo e, a dirla con Nicolae Manolescu, del «primo romeno che aveva percorso una carriera internazionale»²⁷. Proprio al 1930 risale il suo poema in 19 parti, *L'homme approximatif*, tradotto in romeno solo nel 1996, l'opera di maggior successo fra tutte quelle pubblicate in Francia dall'ex Dada. Una selezione di versi, in originale, comparirà su «Integral», nel numero speciale riservato alla poesia francese²⁸.

Eppure Manolescu considera quel poema un «campione del surrealismo anarchico», definendolo «quasi illeggibile» e asserendo che i pochi brani cui non è imputabile un siffatto giudizio «non sono del tutto convincenti dal punto di vista lirico»²⁹. Il critico valuta come «più consistenti» *Primele poeme [I primi poemi]*, editi in volume da Sașa Pană, nel 1934, ossia la produzione poetica precedente alla partenza del poeta per Zurigo, pubblicata da organi di stampa con i quali il giovane Tzara aveva collaborato in patria sia prima della grande guerra («Simbolul», «Chemarea», «Noua Revistă Română», «Cronica»), sia dopo («Contimporanul», «unu» e «Integral»).

Affermando che «da questi componimenti è difficile prevedere lo spirito distruttivo del dadaismo», Manolescu nota la presenza di «ardue metafore», che superano notevolmente il livello dalla lirica romena dell'epoca, e la tematica rurale e simbolista, riutilizzata dal poeta in maniera innovativa, che anticiperà la visione di Fundoianu e Maniu.

Un bilancio critico oggettivo dell'avanguardia romena in quel 1930 rivela uno stadio di piena maturità estetica, che si esprime non soltanto nella diversità, ma anche nello spessore e nella varietà della sua produzione artistica. Questa prima ondata del modernismo romeno più sperimentale è un periodo vivacissimo, con una componente teorica importante, nel cui dosaggio l'influsso futurista è assai rilevante, come attestano i successivi studi critici: il movimento partecipa direttamente e in piena sincronia all'avanguardia europea e al proficuo «dialogo» con il futurismo italiano. Il suo contributo si colloca su due piani diversi: l'avanguardia romena si manifesta non soltanto come fenomeno, come parte di una formazione culturale europea, ma anche mediante i suoi rappresentanti di primo piano quali Tristan Tzara e Marcel Janco. Si può parlare indubbiamente di un processo assai esteso di ricezione del futurismo in Romania, rafforzato e consolidato da una fase successiva di riflessione ed elaborazione critica.

Alla fine degli anni Trenta l'avanguardia di Bucarest risultava ancora rappresentata da due periodici: «Contimporanul» e «unu» che cesseranno le proprie pubblicazioni nel 1932. Oltre a forti divergenze estetiche, radicalizzatesi in modo inconciliabile al momento dell'autosospensione (il direttore Sașa Pană preferì parlare di un «assassinio» premeditato del periodico), la redazione di «unu» era divisa fra posizioni diametralmente opposte persino sul modo di intendere un possibile connubio tra letteratura e politica³⁰.

²⁷ N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, p. 827.

²⁸ «Integral», III (1927), n. 13-14, p. 8.

²⁹ N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române...* cit., p. 828.

³⁰ I. Pop, *Introducere în avangarda literară românească...* cit., pp. 99-101. Si rimanda inoltre all'articolo dello stesso autore, *Avangarda românească și politica*, in «Tribuna», IV (2005), n. 76, pp. 13-14, n. 77, pp. 13-14.

Guardando retrospettivamente, possiamo asserire che a «Contimporanul» spetta il merito di aver dichiarato l'inizio della protesta più iconoclasta nella cultura romena del primo Novecento. Questa affermazione è valida soprattutto per la prima metà dell'esistenza della rivista, che durerà all'incirca fino al 1927, periodo in cui è documentabile una comunicazione intensa e dei rapporti significativi con i rappresentanti del movimento futurista italiano. La cessazione di «Contimporanul» nel 1932, seguita a quella dello stesso anno di «unu», coincide in realtà con l'esaurimento dello spirito ribelle della prima fase del modernismo romeno più programmatico.

In realtà su «Contimporanul» avevano pubblicato scrittori romeni che non sono mai appartenuti agli ambienti dell'avanguardia: Camil Petrescu (la cui opera era respinta violentemente nei commenti apparsi su «Punct», periodico satellite di «Contimporanul»), Alexandru Philippide, Ion Pillat (rappresentanti di un modernismo incentrato su tematiche tradizionaliste) e altri ancora. Questi autori, che vanno collocati nella zona del modernismo moderato, si trovavano nelle pagine di «Contimporanul» in prossimità di scrittori, che, a loro volta, rappresentavano altre tendenze estetiche nell'ambito della letteratura romena, diverse tanto dall'avanguardismo, quanto dal modernismo moderato: è il caso degli scrittori Mircea Eliade e Mihail Sebastian, affermatasi nell'ambito dell'Associazione Criterion e, più tardi, della rivista omonima.

Posta in questa luce, sembra meno sorprendente la reazione della rivista «unu», che, a distanza di quattro mesi dal rientro di Marinetti da Bucarest, lancerà un articolo incendiario, vera e propria requisitoria, *Coliva³¹ lui Moș Vinea [Campane a morto per il vecchio Ion Vinea]*:

E aggiungiamo ancora: anche se non ci fosse stata l'ambigua, manifesta attitudine di «Contimporanul», movimento che vorrebbe rappresentare il “costruttivismo” e in cui si è fissato fin dalla sua comparsa, essa è comunque del tutto estranea alle attuali idee di «unu», che rivendica una linea di condotta completamente avulsa dalla realtà, lontana dall'utilitarismo costruttivista, realizzatosi in architettura, condotta che agita nelle vasche dei sogni le acque di alcune visioni liberate da qualsiasi problema e da ogni sorta di continuità logica, poste al di là del poema e dello stato di semiveglia³².

Nel 1931 si consumavano, in effetti, gli ultimi momenti di avanguardismo moderato su «Contimporanul», ma sarebbe privo di fondamento affermare che la moderazione abbia caratterizzato in modo esclusivo lo spirito della testata in tutto il periodo della sua apparizione. Nell'intenzionalità degli autori (sembra si tratti di Ilarie Voronca), *Coliva lui Moș Vinea* è proposto come testo programmatico (o falso manifesto) della rivista «unu», che presterà maggiore attenzione – rispetto agli altri periodici d'avanguardia precedenti, «Contimporanul» compreso – ad alcune tendenze del surrealismo, pur conservando strutturalmente lo spirito costruttivista. L'attacco rivolto a «Contimporanul» andrebbe interpretato, da questo punto di vista, come l'atteggiamento più tipico dei gruppi artistici in via di affermazione, che aspirano a conquistarsi spazi propri nella letteratura, affermando se stessi come ultima novità in materia di avanguardismo.

³¹ Rom. *coliva*: cibo rituale delle cerimonie funebri in memoria dei defunti.

³² «unu», III (1930), n. 29, p. 1 (ristampato in Il. Voronca, *A doua lumină, Scrieri III. Proze*, ed. a cura di I. Pop, București, Ed. Minerva, 1996, p. 164).

Va rilevato, inoltre, che dopo il 1930 entrambe le riviste abbandoneranno gli interessi strettamente artistici. La maggior parte dei collaboratori di «unu» aderirà al comunismo, che in quel frangente storico equivaleva allo stalinismo, mentre agli artisti di «Contimporanul» e tra loro gli antiliberali Vinea, Janco, M. Petrașcu (che pur manifestavano preferenze per la politica di sinistra) questo non accadrà né allora né più tardi. Essi non arriveranno mai a sostenere la necessità di una rivoluzione anticapitalista. Uno dei condirettori, Ion Vinea, era diventato deputato del Partito Nazionale Cristiano dei Contadini (gruppo politico di vedute democratiche) già prima della contestazione lanciata da «unu», dove le simpatie politiche andavano esclusivamente a sinistra. Il fattore politico ha influito in maniera determinante sul netto contrasto fra le due formazioni artistiche: a differenza di «Contimporanul», «unu» rifiutava la letteratura di Marinetti anche dal punto di vista estetico.

Come indica Stelian Tănase nella prefazione *Zece note despre avangardă* [Dieci note sull'avanguardia] della raccolta di documenti storici, *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, agli inizi degli anni Trenta alcuni autori attirano l'attenzione della Siguranța³³. Il rapporto che si stabilì tra l'avanguardia romena e il comunismo comportava l'appartenenza dei potenziali simpatizzanti al Partito Comunista della Romania (PCdR). A partire dal 1930, un artista come Stephan Roll si allontanerà gradualmente dall'avanguardia, per approdare a un impegno sociale e politico testimoniato anche dalla sua attività giornalistica in periodici di sinistra: «Cuvântul liber» [La parola libera], «Dimineața» [Il mattino], «Adevărul» [La verità], «Viața sindicală» [La vita sindacale].

Oppure, in maniera indiretta l'adesione a sinistra passava attraverso le posizioni filocomuniste del surrealismo. Tănase identifica una seconda accezione del termine, «un comunismo di circostanza»³⁴. Ci sono dei motivi di questa identificazione tra comunismo e antifascismo creatasi in Romania. L'etichetta dell'antifascismo mascherava la mancanza di prestigio del bolscevismo e al tempo stesso camuffava la vera identità del PCdR, all'epoca illegale. A Bucarest era attiva una rete clandestina cui erano legati alcuni artisti d'avanguardia: essi avevano intrecciato rapporti con Mosca e il Comintern, che esercitava un controllo capillare sul movimento comunista mondiale. Sullo scorcio degli anni Venti a Parigi era accaduto qualcosa di analogo al surrealismo. È altamente significativa da questo punto di vista la presenza di Tzara, Fundoianu, Voronca, Brauner, Sernet e Luca all'interno del gruppo di Breton.

Non va ignorato il fatto che Lenin e i Dada (e più tardi anche i surrealisti) avevano un'ossessione comune, la disfatta della borghesia. Come è ormai noto, Lenin aveva abitato a Zurigo, al n. 14 della stessa strada (la *Spiegelgasse*), dove era nato il Cabaret Voltaire: Tzara stesso avrebbe affermato in un'intervista del 1959, riportata da diverse storie della letteratura, di aver giocato a scacchi con lui proprio nello stesso caffè in cui aveva scelto il nome del suo movimento incendiario. Nonostante la fede antimilitarista e la contestazione rivoluzionaria della borghesia e del capitalismo che li accomunava, i due leader si erano comunque ignorati reciprocamente.

³³ *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, edizione e prefazione a cura di S. Tănase, București, Polirom, 2008, pp. 32-33. *Siguranța* era la denominazione di un dipartimento della polizia romena, che gestiva i servizi di informazioni e di controinformazioni nel periodo tra le due guerre mondiali.

³⁴ *Avangarda românească în arhivele Siguranței...* cit., p. 8. Cfr. P. Răileanu, *Gherasim Luca*, Paris, Oxus, Coll. «Les Roumains de Paris», 2004, cap. *Le groupe surréaliste roumain ou «la vie dans la vie»*, pp. 93-96 e A. Jouffroy, *Victor Brauner*, Paris, Fall Edition, 1996, p. 88.

Nel 1927 i collaboratori di «Integral» saranno messi al corrente delle ragioni profonde della crisi che si andava consumando in seno al surrealismo. Nel numero dedicato al futurismo più volte qui citato, ben due testi approfondiscono l'argomento: un'intervista di Tzara a Ilarie Voronca, *Tristan Tzara parle à «Integral»*, e un consistente commento culturale e ideologico, *La révolution et les intellectuels*, a firma di Benjamin Fondane (*nome de plume* di Barbu Fundoianu) che, già all'epoca, si era stabilito nella capitale francese³⁵.

Tzara vi esprimeva il suo netto rifiuto rispetto all'intrusione della politica nell'arte. L'ex Dada condannava ogni forma di impegno politico estranea alla «rivoluzione dello spirito», l'unica a cui egli avrebbe accettato di dedicarsi. Nella sua ottica l'opzione del gruppo surrealista in quel momento storico andava interpretata come «un atto di tradimento» nei confronti, per l'appunto, della «rivoluzione permanente, la rivoluzione dello spirito». Nel 1927, ogni adesione al marxismo corrisponde per uno dei più ostinati difensori dell'indipendenza ideologica e della libertà artistica a un gesto di frivolezza e di inequivocabile opportunismo. Nello stesso anno, Breton, Aragon e Éluard avevano aderito al Partito Comunista Francese (PCF). Ma, come osserva Tănase, le pretese di autonomia di Breton destavano sospetti in un partito che esibiva rigidamente la sua fede nella Dittatura del proletariato: «Nella rivoluzione dei bolscevichi non c'era posto per poeti e artisti, ma soltanto per proletari, uomini dell'apparato di partito e le masse»³⁶.

L'articolo di Fondane commenta lo stesso tema. L'autore coglie la contraddizione tra il programma poetico surrealista, fondato sulla libertà assoluta dello spirito e sul rifiuto (sulla scorta del pensiero di Lev Šestov) di ogni subordinazione alle «evidenze» convenzionali del reale o del determinismo economico marxista, e l'aspirazione a una rivoluzione sociale che mirava a imporre la Dittatura del proletariato. Fondane osservava che «le idee dell'URSS sono altrettanto vecchie e borghesi quanto lo è il mondo». A suo avviso, l'unico movimento d'avanguardia che si adegua a un'Europa dominata dalla «Religione del progresso, dalla morale della Velocità e dalla politica del conforto materiale», escludendo ogni ideale di vita contemplativa, era il futurismo:

Le futurisme s'adapte infiniment mieux d'ailleurs à la civilisation bolchévique qu'à celle de l'Italie de Mussolini, son disciple; à remarquer que ce rêve leur est commun d'une volonté de puissance, d'un monde où l'énergie se veut libre de toute gêne de l'esprit, où le risque, le danger, le saut périlleux ne sont pas encore matés, où la vieille culture de l'Europe avec son calcul des probabilités et ses gageures – Breton ne nous conviait-il pas sur le terrain du doute ? – ne pourrait que sévir³⁷.

L'ex Dada Georges Ribemont-Dessaignes non la pensava diversamente. Raccolte sempre da Il. Voronca (che, a sua volta, seguirà la stessa ottica), nelle pagine della

³⁵ «Integral», III (1927), n. 12, pp. 10-11 e pp. 14-15.

³⁶ *Avangarda românească în arhivele Siguranței...* cit., p. 23.

³⁷ «Integral», III (1927), n. 12, p. 15: «Il futurismo si adatta mille volte di più alla civiltà bolscevica che non a quella dell'Italia di Mussolini, suo discepolo; occorre rilevare che le accomuna il sogno della volontà di potere, di un mondo in cui l'energia si vuole affrancata da ogni predominio dello spirito, in cui il rischio, il pericolo, il salto pericoloso non sono stati ancora addomesticati, in cui la vecchia cultura d'Europa, con i suoi calcoli delle probabilità e con le sue scommesse – non ci invita Breton sul terreno del dubbio? – potrebbe soltanto imperversare».

rivista «unu», sotto il titolo *Dessaignes parla a «unu»*, le sue convinzioni riguardo all'impegno politico dello scrittore convergono con quelle di Tzara e Fondane³⁸.

Con l'intenzionalità di chiarire le posizioni dei surrealisti all'interno di un rapporto alimentato sempre da tensioni e incomprensioni, Breton pubblica nel 1929 il secondo manifesto del suo movimento³⁹, che sarà ampiamente noto nelle redazioni di Bucarest di «unu» e «Alge». Proclamando l'adesione degli artisti al materialismo dialettico e storico, oltre ad indicare il punto di incidenza dialettica tra sogno e azione sociale, tra attività poetica, psicanalisi e atto rivoluzionario, il manifesto riscuote un certo effetto tra i rappresentanti dell'apparato di partito, in un frangente storico in cui in Europa si assiste all'avvento del fascismo. I surrealisti credono strenuamente nel crollo finale del capitalismo e aspettano speranzosi un mutamento rivoluzionario epocale, come annunciava lo stesso proclama.

Il desiderio di ravvicinamento al comunismo traspare in questa nuova fase ideologica anche dalla posizione di Tzara. Se nel 1927 egli aveva respinto la politica e aveva deprecato l'iscrizione al PCF della triade Breton, Aragon e Éluard, nel 1930 il sodalizio politico con Breton tornava d'attualità. Gli intenti dichiarativi a favore del raccostamento saranno riaffermati e ribaditi dalla militanza politica, attraverso «posizioni di aperto sostegno nei confronti dei comunisti francesi e della politica di Mosca, fino alla sua iscrizione al PCF». La partecipazione politica dei surrealisti alla rivoluzione era ormai intesa in senso concreto, ossia di trasgressione dei limiti ideali dell'arte⁴⁰. In seno al surrealismo i pareri erano diversi e talvolta contrastanti. La solidarietà di un tempo si è spezzata. L'autoritarismo e gli atteggiamenti contraddittori di Breton, costretto a mediare tra le diverse «anime» del movimento, non contribuiranno a rasserenare il clima.

Il manifesto pubblicato nel 1929 segna uno scisma che si diffonde anche a Bucarest, negli ambienti più ricettivi e più affini alle ricerche poetiche e alle vicende politiche del surrealismo. Le note del diario di Sașa Pană indicano con chiarezza una perfetta ed esauriente conoscenza degli avvenimenti che si stavano consumando a Parigi e, inoltre, l'apprensione con cui il direttore di «unu»⁴¹ e i redattori principali, personalità di spicco dell'avanguardia romena (St. Roll, Il. Voronca, V. Brauner e M. Cosma), dibattevano con estremo scrupolo e rigore intorno alla posizione che essi stessi, in qualità di intellettuali di sinistra, avrebbero dovuto prendere attraverso la rivista, senza rischiare la soppressione delle pubblicazioni.

Le controversie nate nella redazione di «unu», suscitate dall'*impasse* di Parigi, replicano la stessa situazione e motivazioni estetiche e politiche invocate dai surrealisti francesi. Voronca difenderà una prassi della letteratura puramente artistica nelle pagine della rivista «unu», mentre Stephan Roll, poeta e membro del PCdR fin dal 1921, militerà per trasformare il periodico in strumento ideologico e propagandistico del partito. Da Parigi si propagano non soltanto gli eventi, ma anche la crisi interna al gruppo, a seguito della quale Victor Brauner, Ilarie Voronca (autori della pittopoesia) e Claude Sernet (*id est* Mihail Cosma) si ritireranno da «unu». Da rivista d'avanguardia, essa si trasformerà presto in periodico politico e perderà l'identità precedentemente

³⁸ Georges Ribemont-Dessaignes *vorbește cu «unu»*, in «unu», IV (1931), n. 36, ripreso in Il. Voronca, *A doua lumină...cit.*, p. 167.

³⁹ A. Breton, *Second manifest du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 67-139.

⁴⁰ *Avangarda românească în arhivele Siguranței...* cit., p. 24.

⁴¹ S. Pană, *Născut în 02*, București, Ed. Minerva, 1973, pp. 300-301.

acquisita nel panorama culturale del primo Novecento. Progressivamente, tutti i protagonisti della polemica abbandoneranno le proprie posizioni estetiche a favore dell'impegno politico. A Roll seguiranno Brauner nel 1934, Voronca nei primi anni della guerra, S. Pană tra il 1942 e il 1943 e Sernet nel 1944.

Infine, oltre agli ex Dada, Tzara e Janco, ci sono esponenti dell'avanguardia romena che avrebbero scelto poi di proseguire il loro percorso artistico e ideologico in senso lato all'estero, a Parigi anzitutto (B. Fundoianu, M. Cosma, Il. Voronca e V. Brauner). I primi tre manterranno i legami con le riviste più sperimentali di Bucarest, cui loro stessi fornivano articoli e corrispondenze, già dalla fine degli anni Venti. Per le corrispondenze giornalistiche con la capitale romena, Fondane e Voronca si avvarranno anche della collaborazione di Tzara, che pubblicava a Bucarest con una certa frequenza, soprattutto su «Integral».

La *Siguranța* apriva dei *dossier* soltanto sulle persone sospettate di appartenere a organizzazioni comuniste di rilevanza internazionale – come il Comintern –, che avrebbero incoraggiato la sovversione contro lo Stato romeno. Non erano incriminati gli articoli di giornale, ma soltanto gli atti concreti di partecipazione ad attività clandestine, promosse dai comunisti. Da questo punto di vista il caso di Brauner è uno fra i più emblematici. Nel 1930, anno cruciale per la nostra analisi, egli si recherà per la seconda volta a Parigi, dopo un primo soggiorno durante il quale aveva avuto la *chance* di lavorare a fianco di Brancusi. Il suo ingresso nel gruppo dei surrealisti segnò il distacco dal maestro, ma anche da Fondane: entrambi gli contesteranno l'adesione alle attività "settarie" di Breton.

A seguito della sua prima mostra personale a Parigi (1934), il pittore tornerà improvvisamente a Bucarest. L'allestimento di una nuova esposizione, cui Brauner aspirava, è indubbiamente una motivazione plausibile, ma cela in realtà una missione segreta. La direzione del surrealismo francese l'aveva incaricato di porre le basi a Bucarest di una sezione dell'Associazione degli Scrittori e degli Autori Rivoluzionari [Association des Écrivains et des Auteurs Révolutionnaires – AEAR]⁴².

Sempre all'inizio del 1930, entrerà sotto la diretta osservazione del Servizio di Informazioni riservate del Ministero dell'Interno il direttore di «unu» Sașa Pană. Documenti che risalgono al 31-12-1930 e al 14-02-1931 segnalano scrupolosamente che il tenente medico Pană era proprietario della testata «unu», di cui era stato bloccato il numero di gennaio, mentre quello di febbraio (n. 34) aveva esibito in segno di protesta un ampio spazio bianco⁴³.

Al di là dei meriti incontestabili degli scrittori romeni e della loro militanza culturale in seno all'avanguardia, siamo propensi ad affermare che Marinetti sarà solo marginalmente al corrente dell'impegno politico dei suoi confratelli di Bucarest; è presumibile che egli sia rimasto estraneo ai molti fili di questa intricata vicenda.

Infine, è opportuno formulare alcune brevi considerazioni che riguardano il luogo e il ruolo assunto dall'avanguardia nel panorama letterario nazionale del primo dopoguerra. Ion Bogdan Lefter descrive con efficacia il modo in cui fu inteso il concetto di modernismo nei primi decenni del Novecento, mettendone in luce alcuni punti deboli e "miopie", in cui incorrevano i critici letterari dell'epoca. L'autore ritiene che, a una lettura approfondita delle analisi e delle valutazioni

⁴² *Avangarda românească în arhivele Siguranței...* cit., p. 47.

⁴³ *Ibid.*, pp. 227-235.

critiche risalenti agli anni Venti-Quaranta del secolo scorso, non si possa parlare nella critica romena di una stretta coerenza terminologica, che avrebbe – del resto – consentito una migliore focalizzazione teorica della nozione di modernismo. Le fluttuazioni hanno impedito in una certa misura lo sforzo di delimitare con precisione i dati del campo letterario esistente:

Il [concetto di] modernismo non ha “funzionato” – dunque – perfettamente, bloccando a un certo stadio il consolidarsi di una struttura esplicativa complessiva a livello teorico, valida per l'insieme della letteratura e della cultura del primo dopoguerra⁴⁴.

Ne conseguivano da un lato una precaria teorizzazione del significato del modernismo nelle analisi e nelle esegesi letterarie, dall'altro, la coesione soltanto parziale della terminologia usata. In questo modo, l'insufficiente focalizzazione teorica dei modelli letterari nella cultura romena di quel periodo fu una delle ragioni che causarono il rifiuto dell'avanguardia. Il criterio estetico adottato dai critici nel definire il modernismo ha relegato l'avanguardia in una posizione marginale, lontana dal centro del loro interesse, costituito dall'idea di modernismo. Tutto quello che non apparteneva alla zona centrale, alle opere che qualche decennio più tardi costituiranno il modernismo moderato, fu respinto dal canone letterario dell'epoca, stabilito dalla critica. Le opere furono tacciate di estremismo (nel caso dell'avanguardia) o di passatismo (nel caso di altri orientamenti letterari). Limitando il modernismo a una semplice tendenza e rifiutandogli lo status di concetto estetico integratore all'interno della letteratura romena, i critici hanno considerato l'avanguardia estranea al modernismo, che è stato assimilato – a loro avviso – a un modello complementare e non al contenitore di essa.

Eugen Lovinescu, teorico del sincronismo applicato alla letteratura, avrebbe potuto individuare proprio nelle avanguardie il pieno compimento del suo programma estetico e ideologico. Ma l'esegeta dalle più ampie vedute moderniste ha scritto poco su di loro, sottovalutando l'intero fenomeno. Nell'ultimo capitolo della sua *Istoria literaturii române contemporane*⁴⁵ [*Storia della letteratura romena contemporanea*], il Maestro della critica del primo Novecento l'ha relegato tra le correnti estremiste. Anche dieci anni dopo, nel compendio aggiornato dell'*Istoria*, l'autore non ha proposto alcuna revisione nei suoi confronti.

Sul versante italiano è indispensabile chiedersi quale fosse, nel 1930, l'identità estetica e politica del futurismo. La sua rinnovata adesione al fascismo (1924) si nutre anzitutto della speranza di un riconoscimento del ruolo dell'arte in termini ideologico-simbolici ed economico-istituzionali.

Nel testo politico *Diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, dal sottotitolo *Manifesto al Governo fascista*⁴⁶, pubblicato nel quotidiano «Impero» nel marzo

⁴⁴ I.B. Lefter, *Recapitularea modernității. Pentru o istorie a literaturii române*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2000, p. 33.

⁴⁵ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, cap. *Evoluția poeziei lirice*, București, Ed. Ancora, 1927, ripreso in *Istoria literaturii române contemporane*, (3 voll.), București, Ed. Minerva, 1981, vol. II, p. 315. A distanza di dieci anni il giudizio resta invariato. Cfr. *Istoria literaturii române contemporane* (1900-1937), București, Ed. Socec, 1937, ripreso in *Scrieri* 6, ediție de E. Simion, București, Ed. Minerva, 1975, p. 167.

⁴⁶ F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, pp. 562-569.

1923, Marinetti presenterà i suoi colleghi come «divinatori», «lontani preparatori della grande Italia d'oggi» (si legga precursori del fascismo), mettendo in luce i meriti del gruppo a livello nazionale e internazionale. Il capofila allude tuttavia al fatto che non vi è identità tra futurismo e fascismo, anzi quest'ultimo sarebbe la modesta «realizzazione del programma minimo futurista». Assicura, inoltre, che ormai il suo movimento agisce per scopi «schiettamente» artistici e ideologici, di conseguenza, «interviene nelle lotte politiche soltanto nelle ore di grave pericolo per la Nazione»⁴⁷.

A seguito dell'accumularsi di incomprensioni sempre più nette tra i rivoluzionari dell'arte e i vertici del potere, lo *spritus movens* del futurismo proverà distintamente un evidente senso di sfiducia nei confronti della politica. Quanto alla confraternita da lui fondata, verso la fine degli anni Venti gli scrittori futuristi torneranno alla letteratura dopo l'epoca interventista e di irrefrenabile attivismo estetico e politico, ormai scettici circa l'idea del coinvolgimento politico e della congiunzione tra arte e vita.

Attraverso proclami e manifesti, il futurismo esibì la necessità di una tutela quasi «sindacale» da parte dello Stato e del governo, coerentemente con il desiderio che gli venisse riconosciuto lo status di precursore ideologico-spirituale del fascismo. Il Duce non concederà tale riconoscimento. Come dimostrano gli ampi dibattiti attorno al concetto di «arte di Stato», documentati dalla stampa fascista, dalla metà degli anni Venti fino ai primi Quaranta («Critica fascista», «L'Arte Fascista», «Spirito Nuovo», «Futurismo», «Stile futurista», ecc.), a differenza dei confratelli russi, i futuristi non verranno ammessi a esprimere, se non in misura limitata, la loro voce ufficiale in politica.

Il Marinetti che viene accolto a Bucarest dagli artisti dell'avanguardia romena aveva paradossalmente ricevuto nei mesi precedenti la feluca e lo spadino di accademico d'Italia, dopo avere rivolto molta della sua *vis polemica* contro le accademie, i musei e le biblioteche. La sua entrata nella Reale Accademia d'Italia, commenta Mario Isnenghi, è sintomatica non soltanto delle contraddizioni dell'uomo, ma potrebbe anche essere letta come il segno «della duttilità e della capacità egemonica di un sistema» che ingloba, all'occorrenza, a scopo di controllo, «tutte le sue componenti, anche quelle potenzialmente corrosive ed eversive»⁴⁸.

L'ingresso all'Accademia di Marinetti va dunque interpretato come una sanzione o come una semplice presa d'atto, da parte del regime, del definitivo abbandono dell'età del rivoluzionarismo? Il Marinetti arrivato a Bucarest era ormai protocollare, ridotto a lanciare nel suo Paese proclami in una condizione di lussuosa «libertà vigilata»?

In effetti sul finire degli anni Venti l'Italia fascista era alla ricerca della cosiddetta «fabbrica del consenso», a cui il futurismo rispondeva, trasformandosi sapientemente in un'"avanguardia di massa", meno dogmatica dal punto di vista artistico e più popolare, formata da specialisti della comunicazione estetica. La sua attività si estende a tutti gli ambiti dello spirito e dell'azione: dalle arti maggiori a quelle applicate, dalla propaganda alla moda⁴⁹. Nel contesto letterario e politico del secondo futurismo il tema del volo assumerà una delle forme più affascinanti di manifestazione

⁴⁷ *Ibid.*, p. 562.

⁴⁸ M. Isnenghi, *L'educazione dell'italiano. Il fascismo e l'organizzazione della cultura*, Bologna, Cappelli, 1979, p. 79.

⁴⁹ C. Salaris, *Artecrizia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, *Introduzione*, pp. 3-4; si rimanda inoltre al cap. *Verso una dimensione pubblica*, pp. 103-127.

del mito del macchinismo e della modernità, ma rappresenterà anche un eccellente mezzo per compiere l'estetizzazione della politica (ossia della guerra) e una potente arma di propaganda *tout court*. Nascerà così l'*aeropittura*, di cui venivano codificati i temi e le caratteristiche nel manifesto *Aeropittura futurista*, redatto nel 1929 da Marinetti in collaborazione con G. Balla, E. Prampolini, G. Dottori, L.A. Cominazzini e M. Sommenzi⁵⁰.

Il 1931 sarà l'anno più prolifico per le mostre dedicate in parte o in totalità all'aeropittura. L'universo del volo si apre attraverso il futurismo verso un «idealismo cosmico»⁵¹. L'aeropittura è uno dei filoni artistici che desteranno notevole interesse anche all'estero. Le mostre allestite in grandi metropoli e capitali, alla galleria *La Renaissance* di Parigi (1932), a Bruxelles (1933), Atene (1933), Nizza (1934), Amburgo e Berlino (1934) e a Vienna (1935) completano il quadro nazionale assai prestigioso delle partecipazioni alle diverse edizioni della Biennale di Venezia e delle Quadriennali di Roma.

Dopo l'aeropittura fioriranno altre specie e sottospecie estetiche: l'*aeropoiesia*, l'*aeroscultura*, l'*architettura aerea*, l'*aeroceramica*, l'*aeromusica*, l'*aerodanza*, l'*aerofotografia* e l'*aeroplastica*. Un altro aspetto ampiamente diffuso nel secondo futurismo è la prolificità del genere erotico-sociale o esotico⁵². Il «libro di svago», che si vide attribuire il ruolo di «strumento di critica alla civiltà dei consumi», anticipa la letteratura libertina⁵³. L'amore, visto negli «anni eroici» del futurismo – ossia in una fase misogina e superomistica del movimento – come realtà meramente riproduttiva sarà considerato fonte autentica di sensualità e di emozione. Il filone cosiddetto libertino fu inaugurato dai romanzi *Come si seducono le donne* (1917), *L'alcova d'acciaio* (1921), *Scatole d'amore in conserva* (1927), *Novelle colle labbra tinte* (1930). Una volta raggiunta l'emancipazione della donna dalla morale conformista, l'intento di questi libri divenne esclusivamente letterario.

Negli anni Trenta il futurismo diventa policentrico: da Milano la sua attività si sposterà a Roma e Torino. La letteratura riconquista la sintassi, la pittura la dimensione figurativa. L'universo poetico degli ultimi scritti di Marinetti riscopre le analogie barocche e l'impressionismo immaginistico. La maggior parte dei manifesti è riservata adesso alle arti applicate e ha come referente l'attualità, il presente, l'utilità, il funzionale. Il movimento si diffonde capillarmente in Italia attraverso rappresentanti in diverse realtà locali⁵⁴.

Uno degli aspetti più interessanti che caratterizzano l'incontro fra i maggiori rappresentanti delle due avanguardie è il fatto che gli echi della visita del caposcuola futurista a Bucarest si propagarono non soltanto nella stampa culturale romena, ma anche nelle pagine di alcuni periodici futuristi, durante i giorni della sua permanenza in Romania.

Le segnalazioni e gli articoli sull'avanguardia romena, usciti nel 1930 sull'«Impero d'Italia» e «Oggi e domani», se confrontati con il periodico bucarestino

⁵⁰ F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista...* cit., pp. 197-201. Il manifesto appare per la prima volta in vol. in *Aeropittura Arte sacra futurista*, La Spezia, Casa d'Arte, 1932, ma era stato già pubblicato nella «Gazzetta del Popolo» di Torino, il 22 sett. 1929.

⁵¹ *Il dizionario del futurismo*, a cura di E. Godoli, Firenze, Vallecchi, vol. I, 2002, pp. 2-7, si veda inoltre la voce *Aeroplano*, in C. Salaris, *Dizionario del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1996, pp. 3-6.

⁵² C. Salaris, *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 105-106.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, cap. *Anni Trenta. Epoca del presentismo*, pp. 192-194.

«Facla», ci restituiscono da vicino uno dei momenti di maggiore rilievo della ricezione del futurismo in Romania. La visita di Marinetti vi viene descritta dal punto di vista degli ospiti italiani, permettendoci di completare la visuale dell'avvenimento. Entrambi i periodici sono le prosecuzioni del quotidiano fascista romano «L'Impero», nato l'11-03-1923 e chiuso il 19-09-1933, distintosi tra gli organi di stampa fascisti per la sua esplicita attenzione al futurismo e agli sperimentalismi d'avanguardia.

Occorre precisare che «Oggi e domani», rivista di carattere esclusivamente culturale, diventerà all'inizio degli anni Quaranta uno dei fogli più aggiornati e stimolanti dell'intero movimento futurista. La pubblicazione aveva periodicità settimanale e contava tra i suoi collaboratori Marinetti, Prampolini, Vasari, Sartoris, Orazi e Ginna, mentre Fillia e Dottori curavano gli aspetti più nuovi dell'arte figurativa, concedendo ampi spazi agli artisti futuristi. «Oggi e domani» sostituirà la terza pagina culturale dell'«Impero», divenuto nel frattempo «L'Impero d'Italia».

Il 20-05-1930, mentre il capofila futurista soggiornava ancora in Romania, sull'«Impero d'Italia» uscì la prima corrispondenza di cui purtroppo resta ignoto il nome dell'autore. Tra altri particolari interessanti, si riferisce che Marinetti aveva inaugurato una mostra di pittura moderna d'avanguardia e partecipato a un banchetto organizzato in suo onore. Benché nel testo compaia ripetutamente il toponimo giusto, nel titolo è citato quello della capitale ungherese: *Marinetti inaugura a Budapest [sic!] una grande mostra futurista rumena*. Il giornalista rimarca l'enorme successo di Marinetti, accolto a Bucarest con un entusiasmo incontenibile:

S.E. Marinetti dell'Accademia d'Italia continua con crescente successo un ciclo di manifestazioni di propaganda artistica italiana in Romania. Il capo del futurismo [...] ha parlato alla radio in due serate consecutive. Ha pronunciato non meno di venti discorsi nei vari banchetti, feste e ricevimenti dati in suo onore. L'entusiasmo e la simpatia di tutta Bucarest intellettuale per F.T. Marinetti sono veramente straordinari. Ieri il nostro poeta ha inaugurato una grande mostra di pittura degli artisti futuristi rumeni [...] ed ha pronunciato uno dei suoi smaglianti discorsi.

Come in un montaggio cinematografico, l'attenzione si sposta dalla sequenza di primo piano (di cui è protagonista Marinetti), ai dettagli di contorno, indispensabili al completamento del film:

La folla convenuta nella vasta sala era enorme e l'entusiasmo suscitato dall'oratore fu tale che dopo la manifestazione un corteo di ammiratori ha accompagnato F.T. Marinetti fino all'albergo gridando evviva all'Italia e al futurismo. Quanto al banchetto: anche qui Marinetti ha parlato del genio novatore italiano, trascinando i presenti, artisti, giornalisti, uomini di Stato, a una indescrivibile ovazione⁵⁵.

Il 23 maggio esce, a tre giorni di distanza dal primo, un altro articolo anonimo, *Marinetti e il futurismo romeno*, che fornisce nuovi *flash* informativi sulla stessa sfarzosa *kermesse*. Vi si parla di «uno di quei banchetti che non si esita a

⁵⁵ «L'Impero d'Italia», I (20 maggio 1930), n. 48, p. 1.

delineare storici dell'arte e della letteratura», del «genio dinamico dell'accademico d'Italia», del «suo impagabile senso di affratellamento e di comunicativa». E si prosegue:

Oggi invece Marinetti è stato anche qui riconosciuto e la sua vittoria consacrata in Italia ormai da molti anni, conquista il mondo. L'uomo che fu chiamato a Parigi, appena ventunenne, *cafféine d'Europe*, portava ancora una volta in un consesso di uomini, di letterati, di pittori [...], quella nota sovrana di schietta e vibrante fraternità. Fraternità! O non era lo scopo, uno degli scopi del futurismo questo della fraternità fra gli artisti del mondo? Ed eccolo raggiunto e realizzato in pieno a Bucarest. [...] Marinetti in Rumenia [sic!] è stato acclamato come un condottiero vittorioso, come un liberatore della patria come un nuovo moderno Messia⁵⁶.

La corrispondenza si conclude con una notizia che riguarda la partecipazione allo «storico banchetto» di alcune personalità romene di primo piano dell'ambito culturale e del corpo diplomatico: L. Rebreanu, il presidente dell'Associazione degli Scrittori, il romanziere «celebre anche in Italia, Camillo Petrescu [...], il Ministro Raducanu, il sottosegretario Gafencou». E un ultimo *flashback* dalla conferenza sul *Futurismo mondiale* riferisce della presenza del Ministro Minorescu, nome d'altronde inesistente tra i ministri di quell'epoca. Potrebbe trattarsi di Titulescu, ministro degli Affari Esteri.

Marinetti fu dunque accolto secondo le più eleganti regole del protocollo diplomatico, onore che spettava ai più prestigiosi ospiti stranieri a Bucarest: «Parole indimenticabili furono dette dal rettore dell'Accademia Commerciale all'indirizzo di Marinetti, dopo la mirabile orazione sul futurismo come fonte di vita e di rinnovamento spirituale»⁵⁷.

Nel numero del 26 maggio leggiamo in prima pagina il trafiletto *Alta onorificenza romena a F.T. Marinetti*:

Il Governo romeno ha conferito a F.T. Marinetti, accademico d'Italia, l'alta onorificenza di Gran Cordone dell'Ordine della Corona di Romania. Il detto conferimento è in relazione al recente ciclo di conferenze da lui tenuto a Bucarest. Le nostre vivissime congratulazioni e felicitazioni al grande amico Marinetti al quale ci legano vincoli insolubili di affetto e di ammirazione⁵⁸.

«Oggi e domani» invece offre tre pregevoli articoli: il primo, dedicato alla *Poesia popolare polacca e rumena*, reca l'autorevole firma del critico Vittorio Orazi, fratello del pittore-scenografo E. Prampolini⁵⁹. Il secondo, *F. T. Marinetti a Bukarest* [sic], riepiloga in maniera riassuntiva gli incontri e i ricevimenti a cui Marinetti è stato invitato nei giorni della sua permanenza nella capitale della Romania. I particolari erano stati già riportati, come si è avuto modo di constatare, da «L'Impero d'Italia». Come elemento di novità, su «Oggi e Domani» si accenna ai giudizi coralmemente favorevoli, espressi dalla stampa romena:

⁵⁶ *Ibid.*, I (23 maggio 1930), n. 51, p. 3.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ «Oggi e domani», I (26 maggio 1930), n. 6, p. illeggibile.

S.E. Marinetti, dell'Accademia d'Italia ha inaugurato l'esposizione futurista dei pittori Jancu, Maxi [sic], Petrascu [sic]. Il Capo del Futurismo è stato accolto dalla folla con indescrivibile entusiasmo e al grido di: "Viva l'Italia!". Nel banchetto futurista tenutosi la sera, il Capo del Futurismo ha pronunciato applauditissime e significative parole commentate favorevolmente da tutta la stampa romena⁶⁰.

In agosto, poco dopo la visita di Marinetti, appare un'ampia e interessante recensione, *Scrittori romeni. Liviu Rebreanu*, dedicata a tre romanzi di L. Rebreanu, tradotti in italiano pochi mesi prima: *Servilia* (in realtà soltanto un episodio di *Adam și Eva* [Adamo ed Eva]), *Ciuleandra* e *Pădurea spânzuraților* [La foresta degli impiccati]⁶¹. La scelta dell'autore non è casuale: si tratta del presidente dell'Associazione degli Scrittori di Bucarest, uno dei migliori prosatori del primo Novecento. Con i poteri dati dalla sua carica, egli aveva coordinato l'organizzazione del ricevimento e del programma di Marinetti e aveva provveduto che l'ospite venisse accolto con i più alti onori nella capitale romena. L'autore, Silvio Maurano, riassume brevemente la trama dei singoli libri, mettendone in risalto le qualità della scrittura. Con mirabile finezza e intuizione critica, egli apprezza in Rebreanu «l'eccezionale abilità di psicologo»⁶². Non va perso tuttavia di vista il fatto che la letteratura dello scrittore romeno, magistrale attuazione del realismo oggettivo, a carattere sociale (*Ion*, *Răscoala* [La Rivolta]) o morale (*La foresta degli impiccati*), aveva dato alla letteratura romena un eccezionale frutto di un modello letterario risalente al XIX sec. Proprio grazie a Rebreanu, come ha evidenziato N. Manolescu, si avrà la migliore realizzazione del "romanzo dorico", modello certamente ben lontano dallo spirito e dalla lettera dell'estetica futurista...⁶³

Prima di lasciare Bucarest, Marinetti volle infine contemplare da vicino l'incendio scoppiato a una sonda petrolifera nella regione di Moreni, che pare si fosse protratto per vari anni. In seguito ne avrebbe sfruttato le immagini per un poema tipicamente futurista, *L'incendio della sonda*. Lo stesso spunto dette inoltre origine a un secondo testo, un *réportage* lirico, *L'incendio della sonda di Moreni* [*Incendiul sondei din Moreni*], pubblicato in traduzione su «Contimporanul»⁶⁴.

⁶⁰ *Ibid.*, I, (26 maggio 1930), n. 6, p. 6.

⁶¹ La bibliografia di P. Buonincontro, *La presenza della Romania in Italia nel secolo XX. Contributo bibliografico 1900-1980*, Napoli, De Simone Editore, 1988, riporta le seguenti tr. di L. Rebreanu: *Servilia*, tr. di E. Loreti, Milano, Ed. Maia, 1929 (parziale tr. del romanzo *Adam și Eva*), p. 70; *Ciuleandra*, versione dal romeno di C. Isopescu, prefazione di G. Bertoni, Perugia, La Nuova Italia, 1930; *Ion*, tr. di A. Silvestri-Giorgi, Lanciano, Carabba, 1930; *La foresta degli impiccati*, tr. di E. Loreti, Perugia, La Nuova Italia, 1930. Nella recensione non si accenna invece alla prima tr. di *Ion* (a cura di A. Silvestri-Giorgi, introd. di R. Ortiz).

⁶² «Oggi e domani», I (1930), n. 19, p. 2.

⁶³ N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române...* cit., p. 599.

⁶⁴ «Contimporanul», IX (1931), n. 96-97-98, pp. 2-3. Trad. di A. Marcu.

LITERATURĂ

INCENDIUL SONDEI DIN MORENI

de F. T. Marinetti

Prietenul nostru F. T. Marinetti, creatorul artei futuriste și marele animator al modernismului, trimite României prin numărul de față al „Contemporanului” semnul amintirii sale și al dragostei ce-i păstrează, omagiuul său calduros, în emoționanta lucrare ce publicăm, „Incendiul sondei din Moreni”.

„CONTIMPORANUL” e fericit să înregistreze acest ecou al interesului pentru țara noastră pe care a știut să-l cultiveze într-o activitate neîntreruptă, timp de 15 ani, de relațiuni și schimbări intelectuale cu personalități din occidentul creator, de talia lui Marinetti.

Nu mai acest prilej permite rezervei noastre să relieve și un alt succes al țării datorit aceleiași activități de întreținere a legăturilor cu străinătatea, desăvârșită de gruparea „Contemporanului”. Este recenta manifestare a lui F. T. Marinetti, la serbările din Arta pentru centenarul lui Mistral când în calitate de purtător al cuvântului țării latine a adus intelectualității române în fața reprezentanților culturii mondiale, acel elogiu înflăcărat care a stărnit interesul unanim pentru țara noastră.

Mai adăugăm pentru înfăptuirea bucată de față, va fi urmată în curând de poezia „L'incendio della sonda” pe care Marinetti a recitat-o la una din conferințele sale din aula academiei comerciale și al cărei colorit și sonoritate au entuziasmat atunci mlaie de auditori de față.

C.

...Toate drumurile României o văd roșind noaptea și ziua, lugubru, ca un soare la apus prins în cule pe bolta zărit. Pretutindeni obsesonanți-i miros dulcesc și înepător. Automobilul futuriștilor români, care mă duce, e un fluture crepuscular vrăjit. Taciturnul lunecos al goanei noastre. Ca o suveică nebulă. Ca un demon zburător prin văzduhu-i natal. Roșu negru. Fuga amurgului verde, tot numai sfâșieturi fulgerătoare printre trunchiurile speriate.

Cine ne silește să domolim goana așa? Apoi, de odată, ne oprim frigând în nervi, în arcuri, în plele cu marea beznă grasă ce frige în preajmă. Atmosfera e o tablă înfierbântată pe obrajii. Pământul incintă tălpii. Suntem în imensa și fragica Cetate a Sondelor, care lucrează cu sărg chinată, fără să le pese de acea risplitoare de colo și de ineputabilă-i sinucidere roșie.

În armatura celei mai apropiate, își arată colții mereu părghia unei pompe colosale. Bolborosesc apele unui părau subpământean. Oreoia zornăie de elefant în lanț. Pe sus, trombe metalice,

Plecăm iar cu automobilul. Cu noi, în viteză crescândă, Cetatea Sondelor se precipită în inima Africii. Asfixianți bureți vâscoși și dulcegi pe gură. Iar în ochi un îlpător lux multicolor. Numărăm trei sute de sonde. Par minarete de majolică albastră, arabescale și încrustate cu smarald, cu coral. Locului și atenții supraveghem de sus erupția dănjitoare a to, verășel. Magie. Halnele ni s'au și înpurat de ea, lei-o! lei-o! La cincizeci de metri. Părăsim automobilul, spre a umbla în ritmul triumfal al pământului ei săturat de blonde reflexe jucăușe. Mă chinuie pe dată voința de-a exprima literar frumusețea spiralică a acestei baiedere cu nepuțuță de prins, înaltă de o sută de metri, volutele soldurilor ei ce fierb, dusul de scântei în evantai a picloarelor sale explozive. Acestea perfid, în roiri de rubine pălpăietoare, se avântă în căutarea altor balerine din vânosul petrol adormit. Să le trezească pe toate pentru întrecere.

Ea, fără a le onora cu privirea își întinde dan sul, furioasă pe vestmântul care o încurcă. Să se despoale, să se despoale cât mai degreabă, ca să își țâșnească involburată incandescență goală goală goală.

Cu furie vandalică a pus stăpânire pe arcuile păgâne cupole creștine musulmane și se desfată copilărește făcându-le să se rotească, luminose sfere de bronz argint fildeș platină și bezali, în echilibru pe cele mai temerare scântei ale părului său.

Zvon, zumzet, huruit bufnituri clinchel, șuerături și răbufnell, șuerături și răbufnell ale sondelor în lucru. Cele mai cutezătoare se ridică în vârful picloarelor ca tot stăția Don Juan, aurite de admirație și, ca s'o seducă, montează un disc sculptor în ochiul drept al corpului lor conic de fier tratorat. De s'ar potoli odată, emoționată, aplicându-și spinarea roșie.

Dar nimic n'o poate disră. Coloană de lavă, irlătă și fericită de-a se simți lichidă și solică în același timp, sonda își deșiră volubii brejele până'n zenit, apoi le cufundă jos în sânge și, așa, botează de oribilă forță dealuri țarini și sate fugare.

Dedesubi, pământul fumează, tremură, se umflă, se vâjolește și crapă în înfrigurarea de a dansa ca dansa! Da, ca dansa! Și s'o urmeze în Paradis!

Deșarte convulsioni, căci rămâne înlănuțit în deșiratu-i schelet de tuburi. Comploturi furișe de fumuri groase care lunecă pe brânci.

Într-aceasta au dat fuga noroadele umane vegetale și animale din România, înghesuindu-se la această priveliște oferită de pământ roșei.

Deasupra se arcuiesc jur împrejur galerii terase de nori, roșii-roșii de curioși ce sunt. În preajmă se învalăie din frunzi frumoasele române cu o

Va detto per inciso che, dopo il ritorno dalla Romania, Marinetti invierà a Ion Vinea un telegramma cordiale, in cui si diceva impressionato dal calore con cui era stato accolto in una «Bucarest indimenticabile» dal gruppo «Contimporanul», che, d'altronde, l'aveva accompagnato anche al magnifico «spettacolo» della sonda di Moreni⁶⁵.

Il componimento, ispirato dalla dimensione inaudita delle fiamme alimentate dal petrolio, è scritto secondo le regole più canoniche della poetica futurista, che, grazie allo splendore abbagliante delle immagini, rimanda a un mondo e a uno spazio fantastico e insieme fiabesco:

L'automobile dei futuristi romeni che mi porta è una farfalla crepuscolare incantata.
[...] Con noi, in velocità crescente, La Fortezza delle Sonde precipita nel cuore dell'Africa. Contiamo trecento sonde. Sembrano minareti di maiolica blu, affrescate e scolpite in smeraldo e corallo.

La visione della sonda appare sovradimensionata. Essa misura - azzarda «l'incommensurabile Marinetti»⁶⁶ - «cento metri in altezza», con «le volute dei suoi fianchi che bollono, la doccia di faville in ventaglio delle sue gambe esplosive». Nelle ultime righe si assisterà a un mutamento di visione, poiché vengono proposti altri elementi più consoni semmai a un macchinismo guerresco. Il topos della guerra-festa, riscontrabile nella produzione grafico-tipografica degli anni dell'interventismo futurista, riemerge nel poema con ottimi effetti spettacolari: «Ora la Fortezza delle Sonde si trasforma in una squadriglia di navi di guerra, che parte di corsa per salvaguardare il suo ammiraglio corazzato, ferito, avvolto da fiamme».

⁶⁵ «Steaua», n. 4 (1965), ripresa in E. Zaharia Filipaș, *Ion Vinea*, București, Ed. Cartea Românească, 1983, in *Note*, pp. 284-285.

⁶⁶ E. Cosma, *F. T. Marinetti*, «Integral», III (1927), n. 12, p. 5.

ederă de pasiune voioasă pe fustă și pe mânecile umflate de fum alb. Trenurile de oțel vopsite în culoarea pământului arat, trase de enormi cai negri, ale căror coame prolixă înțeles: pădurea Pifci-mecanici, cu mil de diamante false de unsoare pe șorț, orne ză în grabă vaste tribune de purpură, în care lau loc cu solemnitate scrobifuri orbitoare de Miniștri prăjini crestale de fulgere și livezi de decorații visate de bleșii țărani prin bodee. Se aprind căști cu vârfuri de oțel. Trăpăie escadroane portocalii: dar căciula de războiu e îndulcită de trandafirile culori ale Reginei și a fost înulă pe capul cava-leristului, în șarjă, de un șnur de măsese mai ră-sucit ca o lăună.

Merg în pas nemțesc regimente negre de brazi col la col, înând fiecare cu dreapta patul puștii în dosul trunchiului iar cu stânga crengi ridicate cu trompete de victorie.

Cu sărituri mediteraniene, artiștii futuristi români rup rândurile. Sculptorila Pătrașcu cu mâini încinate sculptează deadreptul în jeralec Codrescu e-lansează ideal sinleza flăcării. Jancu înanță arhitecturi de neon. Maxy precizează formele veloce ale mobilelor și imensifică raza lămpilor sale Minulescu ritmează versuri albe terenurilor petioletere, nesfârșite tuburi înelare ce cleargă Privighetorile lui Voroneca discută cu ale lui Vinea și cu ale frunzelelor Regine poete asupra priorității unei imagini de lănsat în apropiata lună plină. Marcu stabilește e-sența latină a cântului lor fluid și limbrat.

Bruze înaltele minarete ale sondelor se dau la mulțime:

„Dece stricați degeaba atâtea aplauze? E o ne-bună, o netrebnică neună, căreia i se pare că dansează! Nu se dansează așa! Ajunge! Oprește-te, dacă nu vrei să-ți explodeze inima. Oprește-te, dacă nu vrei să dai foc țârgurilor din apropiere! O să-ți strecurăm sub picioare țâhuri și clupe de apă și-ni să te poloești, frumoasă canală!”

Dar dumbrăvele sunt atâtea de fericite s'o aclame ca un miliard de buze frunze spoite cu un verde feeric de verde, încât ea se hotărăște să pcepție mecanisme de la picioare. Acum se zbatnebușe-te, ca la o cursă de biciclete lângă start; iar des-fălarea sportivă a privighetorilor le imboldește.

„Da, da, da, da da așa, așa, așa, așa, dansează, mai dansează! Cine? Cine? Cine va culeza să te atingă? Olorie Sondel în flăcă! Ea, ea să co-mande? . . . Tărăna umflată de invidie a plesnit toa-tă dezvelind mușchii de fier, mașe de cărbune și-ne intestina e și norol încroptit în furie!”

Acestora le răspund brotații din bălțile prin care răsăie și dezghioacă bășici ruginite cu repetate cri-tici ironice:

—Greșală! Greșală! Greșală! Nu's sonde, nici minarete, ci chirurși pe drept cuvânt fritoși de libi-dinea acestel obscenități în flăcări.

—Mincună! Mincună! Min lună! Mincună! —se năpustesc pr vighetorile. — Iubire curată numai lu-bire și furie de iubire și oroare de neubire! Da, ulfați-vă la ea încearcă să vopsescă din nou lu-mea cu culori toride. Vrea să s: înărădăcneze în inima pământului. Cu cât iubește mai mult, cu atâtea fuge de ceea ce deplânge fugind. E o viteză țesută din îmbrățișeri smulse. Poate că a și realizat arta fără pauze și limite pe care o prăgustăm, cu pliscul căscat, în carnea albă a lunii pline. Să um-pli de infinită iubire veloce abisurile Nemicului! Să unești aceste două mari nebunii: Viteza și Adân-cime! . . . Venim din Transilvania cu ciocările pre-pelițele și becafele. Val, smintite! Și-au pă-lit cio-

cul! Și când te gândești că beau petrol, ca să le reacă! Sunt mai d-ștepti urși negrii cari se lau după noi și uși ascuțiți alinați și sculptați în serie, de mirare. Migrațiile noastre instructive s'au sfârșit în fine, căci am ajuns la Vara Veșnică a Frumuseții Forței și Eroismului! Nu vom mai sări țarna prin cer-dacul care încinge căsuța din pădure, sub strașina de trestii, cerșind fărâmașurile de pâine de pe la copiii ale căror căctui picură de ghiață. Vom putea sila-bisi mai bine frumoșii labii românească, multicoloră și cade: țată, pe care o vom crea noi înșine, filtrând împreună, prin ciurul rășinos al brazilor, 60% de unghierele cuvinte latine, 40% de cuvinte lichide și ondulate ca tânguitorile castilene de prin portu-urile africane, dunele și dumbrăvele de palmeri așle-coli de *Simun*’.

Ca să lumineze, să lățească ce rețele de cale ferată? bubuesc atâtea s.nde! Par acum gra-tiile perpendiculare ale unei cuști uriașe plină de flare. Fără îndoială, cele mai puternice au luat-o la fugă. Iată-i pe îmblânziții lor cei giganți, de-o pi-ramidală structură de fier, cari s'au luat du,ă ele, urlând:

„Afurisiți, de-o mie de ori afurisiți lei al petr-jului!”

Sunt lovii de moarte și aproape îngropați; ei toate acestea, încearcă să rvedeze. Se vede după multe c.ame roșii ce răsar pe câmpul negru.

Acum Cetatea Sondelor se schimbă într'o esca-dră de vapoare de războiu, care pornește în goani să-ș salveze cuirasul amiral, rănit năpădit de flăcări. La ce bun să se mai magafoneze ordine și înjurături, cum face acel comandant cu profil de fum aplecat peste aeriana balustradă a marelui ca-larg?

„Iule, să părăsim aceste meleaguri funesle, cu ciudatele lor mărcăcinșuri satanice și acel golf de petrol care în-hide lichierea combustibilă a unu miliard de nopți criminale. Hai! Cu toată viteza. La țărăbi pâinea are pe coaje nostalgia lădului cup-orul său de origină! Iar acele alșe care îm-pun trecătorilor filmul *Verdun*, vor isprăvi prin a a-prinde tractoarele încercate cu tuburi și le voi schimba în tancuri uclgătoare!”

Un miracol: Cetatea Sondelor se despoale de toate aceste imagini și se arată ce este în realitate. Care realitate? Unde au evadat semi-realitățile de adineauri? Sunt convins că mă afiu într'o capitală bombardată, ale cărei case sunt încă îndăgostite toate de inamicul învingător. Un milion de lumini aprinse pe la ferestre îi chlamă. Ard de dorul să-l primească întreg, în fiecare din ele. Cine? Casa ori femeile pe care le ține casa? N'are face. Sin-gur este că cerdacurile căsuzelor sunt ficsite de fantasme aplecate asupra cântecului, ca niște note muzicale negre în pentagrame pappetului. La spate geamurile revarsă draci.

Ajunge! Ajunge! Să ne hotărăm să strigăm A-ju-nge! Nu putem visa la infinit sul-picioarele unei baidare de petrol aprinsă la dans. O acrobafie se impune. Agșându-mă de un braț al vâlvălăiei sus, sus mă urc pe cele m-i înalte scântei. Iată mă ca-lorle țeslă din mluți a unui motor de aeroplan. La o mie de metri. Sub mine se prezizează congresul nocturn al acelor o mie și mai bine de turnuri El-fel. D-sculă și elogiază drapajul carmin și dinomic al frumoaselor togi romane făcută la Paris, ca e îm-bracă desbracă sălbatăca literară Românie.

În românește de ALEXANDRU MARCU

Per l'occasione, Marinetti tratterà un ritratto lirico collettivo ai collaboratori di «Contimporanul», che l'avevano affiancato nello straordinario viaggio. Il poema si intitola la *Sonda di Moreni*⁶⁷ ed è incluso anche nell'antologia *I poeti del futurismo, 1909-1944*.

Infine, è utile sottolineare che i dettagli del viaggio e del “sopralluogo” nella «Fortezza delle Sonde» non compaiono in alcuno studio letterario reperibile in Romania. Le uniche testimonianze su un aspetto talmente singolare della visita di Marinetti in Romania si trovano conservate nel libro autobiografico (raccolta di interviste e saggi) *Statuia nefăcută*, che ha come protagonista la pittrice Mihaela Petrașcu, volume ormai di difficile reperibilità⁶⁸.

Al fine di proporre un'immagine più ricca di particolari dal punto di vista storico-letterario, riteniamo legittimo chiederci quali siano state le dimensioni reali dell'incendio della sonda di Moreni. Quanta abilità retorica, quanta ricerca dell'effetto iperbolico sono insite nei brani di Marinetti citati in precedenza?

In modo sorprendente, i giornali romeni dell'epoca offrono un riassunto assai simile riguardo alle proporzioni del fuoco. Circa un anno prima dell'arrivo di Marinetti a Bucarest, il giornale «Universul» intitolava all'indomani dello scoppio *Incendiul de 850 de zile [Il rogo di 850 giorni]*, scegliendo come sottotitolo il flash «Il più grande incendio petrolifero al mondo ha portato alla città di Moreni la celebrità internazionale»⁶⁹. «România liberă», che citiamo di seguito, ne riprenderà il racconto, utilizzando documenti e testimonianze pubblicate nella stampa romena nei giorni più caldi del rogo e dopo lo spegnimento delle ultime fiamme, il 17-09 del 1931, mentre il cappello recita: «La colonna di fuoco ha un'altezza di 60-70 m. e illumina l'intera regione di Moreni. È perfettamente visibile da Ploiești» (si tratta della denominazione dell'antico capoluogo di provincia cui apparteneva la località stessa dell'incendio). Persino dalle città vicine a Bucarest si potevano scorgere le fiamme gigantesche⁷⁰.

Come nel componimento di Marinetti, il reporter (Petre Bădică) adotta lo stile di certe sceneggiature hollywoodiane. Il tono fiabesco, fantastico, onirico, mediatico conferisce un colorito avvincente al testo giornalistico:

La città di Moreni ha conosciuto due anni e mezzo di gloria internazionale. Dalla capitale, dalle zone montuose, ma anche dall'estero, giornalisti, scrittori, fotografi, sceneggiatori si sono diretti verso la piccola città per vedere da vicino il miracolo della sonda petrolifera 160 che bruciò incessantemente per ben 850 giorni.

I testimoni oculari dichiaravano al giornale che le eruzioni erano forti a tal punto che «le lingue di fuoco si innalzavano fino a 150 m. e si vedevano da una distanza di 30 km.». L'evento non è stato soltanto fonte di ispirazione per artisti, ma un potenziale Eldorado, terra promessa per numerosi «ingegneri e specialisti arrivati da ovunque, che cercavano la propria gloria a Moreni», abbacinati dalla consistente

⁶⁷ *I poeti del futurismo, 1909-1944*, scelta e apparato critico di G. Viazzi, Milano, Longanesi, 1978, p. 91.

⁶⁸ M. Petrașcu, *Statuia nefăcută, Convorbiri și eseuri*, a cura di Victor Crăciun, Cluj, Ed. Dacia, 1988, pp. 58-60. Il racconto di M. Petrașcu è stato quasi interamente citato nel nostro studio, E. David, *Futurismo, dadaismo e avanguardia romena...* cit., pp. 149-150.

⁶⁹ «Universul», 28 maggio 1929, p. 1, ripreso in «România liberă», martedì, 19 giugno 2007, p. 1.

⁷⁰ «România liberă», martedì, 19 giugno 2007, p. 1.

ricompensa annunciata dal Governo romeno per chi avrebbe spento il grande fuoco. Il Ministero dell'Industria aveva nominato una commissione cui era stato assegnato l'incarico di studiare i metodi più adeguati per spegnere il rogo. Le soluzioni proposte dai tecnici e dagli esperti furono collaudate a turno o in concomitanza⁷¹. Moreni era diventata davvero un luogo di pellegrinaggio.

Lo stile ampolloso di Marinetti è giustificato da dati di ordine storico, secondo cui ogni anno «all'inizio della crisi economica, dalle proprietà petrolifere di Moreni venivano estratte cinquantamila tonnellate di petrolio»⁷².

Lo Stato romeno aveva concesso proprietà petrolifere a grandi compagnie americane e tedesche. La legge delle miniere del 1920 sanciva la piena uguaglianza tra il capitale straniero e quello romeno. Nel periodo tra le guerre, in cui la Romania si collocava al quarto posto fra i grandi produttori di petrolio a livello mondiale, scattò una concorrenza spietata fra le compagnie Royal Dutch Shell, Sospira, la Società Romeno-Americana e la Standard Oil⁷³.

Nell'articolo si racconta, inoltre, in stile romantico-sensazionale che «alcuni abitanti del posto erano diventati ricchi fino a tal punto da permettersi di affittare una carrozza sfarzosa per pranzare in un ristorante di Sinaia» (la più bella località turistica dell'intera catena dei Carpazi, ex residenza reale dalla fine del XIX sec. fino al 1947, ancor'oggi molto frequentata). Il fuoco dilagò impetuosamente anche sui giornali del tempo. Grandi foto e ampie narrazioni ne riempiranno le pagine soprattutto nei primi giorni. L'«Universul» del 28-05-1929 intitolava a caratteri cubitali *Dezastrul de la Moreni* [*Il disastro di Moreni*]:

Nella regione di Moreni è accaduto un nuovo grande disastro. Su un altopiano della località di Moreni, denominato Țuicani, si trova installata la sonda 160, proprietà della Società Romeno-Americana. I lavori di scavo a questa sonda erano giunti a una profondità di 1460 metri. La forza dei gas ha raggiunto oggi il massimo della pressione.

Il 30 maggio «Adevărul» annunciava che «dalla bocca del pozzo petrolifero fuoriescono un milione duecento mila metri cubi di petrolio, mentre il fuoco tocca i 1600 metri». La leggenda nata intorno all'evento narrava – affermazioni riprodotte da «Universul» nella didascalia in calce alla foto più grande – che «il calore dell'incendio era talmente intenso che i più poveri potevano dormire sotto il cielo aperto» per l'intera durata del rogo.

Concludendo, sarà necessario definire i modelli poetici vicini o alternativi all'avanguardia, che ispiravano la lirica romena fino al 1930, momento chiave e cesura di questa nostra analisi.

L'opposizione principale nel campo della letteratura romena del primo Novecento è stata quella tra modernismo e tradizionalismo. Eugen Lovinescu, il critico più autorevole dell'epoca, che ha tracciato con precisione e lungimiranza le coordinate essenziali della letteratura del momento, impiegherà questo binomio come criterio fondamentale di analisi nella sua *Storia della letteratura romena contemporanea* (1927) e in tutta la sua opera. Di formazione sociologo, Lovinescu rappresenta la

⁷¹ I. Stoica, V. Dragomir, *Moreni – un secol de petrol 1909-2000*, Ploiești, Karmat Press, 2000, p. 67.

⁷² *Ibid.*

⁷³ I. Stoica, V. Dragomir, *Moreni – un secol de petrol...* cit., pp. 66-67.

linea progressista, europeista della cultura romena di inizio secolo. Lottando nei suoi scritti teorici per il sincronismo con la cultura e la civiltà occidentale, Lovinescu ha respinto ripetutamente il tradizionalismo letterario di alcune correnti (*sămănătorism*, *poporanism*, *ortodoxism*), le quali, oltre a dare voce a valori autentici tradizionali, riprendevano *clichés* stucchevoli come “lo specifico nazionale”, primo fra tutti, proiettando la cultura romena contemporanea nel passato e nella ruralità, in opposizione alla civiltà nuova, urbana, considerata d’importazione e perfino immorale.

Per quanto riguarda la lirica, il critico considerava invece modernisti i poeti simbolisti, collocandoli al centro del canone letterario del primo dopoguerra. Essi beneficeranno del massimo apprezzamento dell’esegeta, mentre ogni altra tendenza verrà considerata marginale.

Non di rado gli aspetti e le formule letterarie adottate dagli orientamenti modernisti e tradizionalisti si sono mescolati, talvolta all’interno dell’opera del medesimo scrittore (L. Blaga, V. Voiculescu, ecc.). Raramente si può dunque parlare di uno scrittore modernista o tradizionalista allo stato puro. «Spesso il “tradizionalismo” ha soprattutto una connotazione ideologica – afferma Marco Cugno – e può coesistere benissimo con le innovazioni estetiche; mentre essere “modernisti” non significava affatto rifiutare in blocco la tradizione»⁷⁴.

In ambito lirico, fra il 1916 e il 1930, attraverso i loro libri di esordio, si configurano i quattro profili lirici dei poeti maggiori del periodo compreso tra le due guerre mondiali: George Bacovia, col volume *Plumb* [*Piombo*], 1916, di matrice simbolista, Lucian Blaga, con *Poemele luminii* [*I poemi della luce*], 1919, di ispirazione espressionista, Tudor Arghezi, con *Cuvinte potrivite* [*Accordi di parole*], 1927, sintesi complessa tra elementi tradizionali e modernisti di straordinaria inventività, e Ion Barbu, l’autore della raccolta *Joc secund* [*Gioco secondo*], 1930, da collocare tra parnassianesimo e poesia concettista ermetica.

Ciononostante, va ribadito che, oltre alle tendenze e alle tematiche letterarie appena ricordate, i poeti citati in precedenza hanno rappresentato nelle proprie opere ben altri orientamenti estetici del modernismo letterario.

Le caratteristiche della lirica modernista romena del primo Novecento letterario sono essenzialmente le stesse riscontrabili nella poesia europea e italiana coeva: si produce per lo più una poesia monologante, impersonale, orfica, metafisica, solenne, concisa, non narrativa, che privilegia la metafora, l’immagine, l’analogia. In questo arco di tempo, prevale di fatto un modello caratterizzato da lirismo, ermetismo, invenzione metaforica, autoreferenzialità. La direzione teorica dominante postula a livello del linguaggio poetico il sussistere di un’essenza atemporale e aprioristica della poesia che si richiama, come indica Gheorghe Crăciun, alle teorie della poeticità, elaborate *in primis* da Hugo Friedrich (nel suo celeberrimo studio *La struttura della lirica moderna*, 1975) e in seguito da Jean Cohen, Roman Jakobson, Carlos Bousoño, ecc⁷⁵.

Tuttavia, fin dai primi decenni del Novecento, si avvertirà anche in alcuni poeti modernisti romeni e soprattutto nell’ultimo Bacovia e nell’avanguardia, una poesia

⁷⁴ *Folclor literar romen*, antologia di testi scelti e tradotti da M. Cugno e D. Loșonți, Torino, Regione Piemonte, 1981, p. 12.

⁷⁵ Gh. Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Postfață de M. Martin, Pitești, Ed. Paralela 45, (II ed.), 2009 cap. *Paradoxala esență*, pp. 13-48. Si rimanda inoltre al saggio del medesimo autore, *Denotație și conotație în limbajul poetic*, in Id., *În căutarea referinței*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1998, p. 90.

che ha come referente privilegiato la realtà più concreta, la banalità biografica, la vita immediata e comune, che rivendica in Walt Whitman uno dei suoi più illustri precursori. Si affermava fin da allora nella letteratura universale e in quella romena un modello poetico alternativo, che Gheorghe Crăciun definisce *poesia transitiva*, contrapposto alla *poesia riflessiva*, cui abbiamo già accennato in precedenza⁷⁶.

La lirica di Whitman, avida del mondo concreto, dell'esistenza immediata, più che del linguaggio considerato in sé, aveva affascinato pure il futurismo, che aveva proseguito sulla stessa via dell'immedesimazione tra arte-vita-azione, concetto del resto fondamentale all'interno dell'ontologia e dell'estetica futurista. Il culto per il presente trepidante e per i miti della modernità (la cosiddetta modernolatritia), l'estetica utilitaria e funzionale del secondo futurismo, ma anche il *continuum* arte-vita-guerra, riscontrabile in ciascuna delle produzioni grafico-tipografiche ispirate all'interventismo, nel teatro e pure nella declamazione futurista, convergono a configurare un lirismo alimentato da forti motivazioni ontologiche e, ma solo in misura ridotta, una poesia fondata sulla ricerca linguistica a fini esclusivamente estetici.

Sulla scia degli scritti teorici (la maggior parte dei manifesti tecnici, *Il manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912 e il suo supplemento *Risposte alle obiezioni* dello stesso anno⁷⁷, *La distruzione della sintassi. L'immaginazione senza fili. Le parole in libertà*⁷⁸, 1913, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*⁷⁹, 1914, *La nuova religione morale della velocità*⁸⁰, 1916) e di numerosi testi creativi del futurismo, è dunque possibile identificare anche nei manifesti romeni una costante di pensiero: la coscienza di appartenere allo spirito del secolo. Ogni articolo, indipendentemente dall'ambito culturale cui fa riferimento, inizia immancabilmente con un discorso sul ritmo dell'epoca, che richiede forme d'espressione inedite: «E, indubbiamente, più del polso individuale si fa sentire il polso dell'epoca. Esiste uno sfondo sociale, che feconda lo stile dell'artista nello stile del tempo. Le esperienze artistiche si proiettano su una parete di contemporaneità», si legge nel manifesto *Surrealismo e integralismo*⁸¹.

Infine, la poesia transitiva si richiama a una mentalità antisimbolica, antimetafisica, radicata nel presente e nella storia e incentrata su un'apertura totale verso l'esistenza. In seno all'avanguardia romena, ne è testimonianza inequivocabile la produzione letteraria "costruttivista" e "integralista", raccolta in volume entro il 1930, dei poeti Ilarie Voronca e Stephan Roll (per citare soltanto i nomi più emblematici della prima tappa). I reportage lirici, caleidoscopici e simultaneisti della metropoli, colta dalla febbre del meccanicismo o avvolta nell'incanto dell'"universo-schermo", hanno come autore il "poeta-sportsman" o il "poeta-ingegnere", un perfetto "acrobata" della sintesi, ossessionato dall'autenticità del vissuto e della sua fedele trascrizione nel verso.

All'esuberanza dell'immaginismo esplorativo di Voronca, concreto e transitivo,

⁷⁶ Gh. Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne...* cit., pp. 90-97; si vedano inoltre le sezioni *Poezia reflexivă* e *Poezia tranzitivă*, *ibid.*, pp. 352-371. Si rimanda anche allo studio di T. Vianu del 1940, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, in *Arta prozatorilor români*, București, E.P.L., 1966, a partire dal quale Crăciun ridefinisce i concetti di "riflessivo" e "transitivo".

⁷⁷ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista...* cit., pp. 46-62.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 65-80.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 98-108.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 130-138.

⁸¹ «Integral», I (1925), n. 1, p. 4, tr. di M. Cugno in dispense universitarie.

presente nei poemi *Colomba* (1927), *Ulise* (1928) e nella plaquette *Invitație la bal*, che uscirà solo nel 1931 presso la casa editrice «unu», includendo però testi poetici scritti tra il 1924 e il 1925, mentre l'autore collaborava a «Contimporanul», «Punct» e a «Integral»⁸², va affiancato il mondo delle *performances* ludiche, sportive o circensi, cui partecipava, come nei *Poeme în aer liber* di Stephan Roll, l'universo intero, compreso il regno vegetale e animale⁸³.

Ma la transitività e l'autenticità della trascrizione dell'esperienza poetica è trasversale nella letteratura romena del primo Novecento. Oltre all'avanguardia, più di ogni altro poeta George Bacovia percorrerà fino in fondo una traiettoria che va dalla riflessività verso la transitività lirica, dalla poesia all'antipoesia, il che rende, tuttora, perfettamente accettabile la pluralità di chiavi di lettura proposte dalla critica. Sono ancora condivisibili la lettura simbolista (Călinescu, Lovinescu), l'interpretazione antipoesica (Caraion, Manolescu) e quella postmodernista, che analizza il lirismo del poeta documentato dai volumi *Cu voi* [*Con voi*], 1930, *Comedii în fond* [*Commedie, in fondo*], 1936, *Stanțe burgheze* [*Strofe borghesi*], 1946. In effetti, le modalità espressive presenti nelle sue ultime raccolte costituiscono un superamento e una contestazione delle caratteristiche canoniche del modernismo letterario.

È di certo corretta l'osservazione di T. Vianu, secondo cui, nella prima fase della creazione di Bacovia, egli è un poeta «più esteta, più libresco e più dipendente dai modelli», ma non va persa di vista la deviazione e la distanza (critica) con cui l'autore di *Plumb* applicava alla propria poesia i modelli simbolisti e decadenti. Bacovia non adotta in modo incondizionato, *ad litteram*, le norme della poetica simbolista, che preferisce invece esasperare ed accentuare attraverso un'insistita espressiva tecnica. Il lessico, i procedimenti poetici simbolisti sono esibiti in eccesso, fino all'esaurimento delle forme artistiche stesse. Sul piano dei significati, tale parossismo condurrà alla demonizzazione della realtà e dell'individualità. Il soggetto umano reagisce di fronte all'aggressività degli oggetti e dei fenomeni, ritirandosi nella solitudine, nella nevrosi e nella follia, ma non dal mondo. Il reale diventerà ancor più concreto e insopportabile.

Tuttavia, nella seconda fase della sua produzione lirica, vi è in Bacovia un enorme fascino dell'immediato, del sociale e della concretezza del mondo materiale, che non hanno perso nulla della loro natura malefica. A una lettura attenta, si nota che fin dal volume di esordio l'intenzionalità del poeta volge ad individuare una via d'uscita verso la realtà e il linguaggio della denotazione e della più schietta notazione dei particolari. La narratività, la trascrizione prosaica, ampiamente diffuse in questa seconda fase, segnano la transizione dalla nevrosi simbolista del *Plumb* (1916), fondamentalmente astratta e impersonale, verso un discorso cinico, lucido e abulico, essenzialmente concreto, ridotto alla scarsa notazione poetica. I temi restano invariati, ma cambiano le forme «tecniche» di espressione. Complessivamente, l'autore del *Plumb* e delle *Stanze burgheze* si rivela, alla luce della rilettura critica di Gheorghe Crăciun, un «simbolista eretico»⁸⁴, con propensioni ironiche e ludiche, alla ricerca di una coscienza transitiva, che trasforma un'inesauribile energia esistenziale in parole sempre

⁸² Il. Voronca, *Colomba*, Paris, Imprimerie Union, 1927; Id., *Ulise*, con un ritratto di M. Chagall, Paris, Col. «Integral», 1928; Id., *Invitație la bal* (1924-1925), București, Ed. «unu», 1931.

⁸³ St. Roll, *Poeme în aer liber*, disegni di V. Brauner, Paris, Imprimerie Union, Col. «Integral», 1929.

⁸⁴ Gh. Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne...* cit., p. 151.

più brevi ed ellittiche. Fuse, talvolta, in un composto poetico unico, ciascuna di queste caratteristiche prevale in determinati periodi, a livello di alcuni motivi e temi della produzione poetica bacoviana.

Sta di fatto che Bacovia avvia la sua ricerca poetica come simbolista *sui generis*, per approdare, dal volume *Stanțe burgheze* fino alla conclusione della propria attività letteraria, a una poesia che ingloba nella propria essenza persino la politica e il sociale. Le ultime raccolte presentano un carattere composito, contraddittorio e ibrido, eppure l'effetto è calcolato rigorosamente attraverso la scelta consapevole della tecnica del *bricolage*. Oscillando tra autoironia, sarcasmo e parodia, l'autore relativizza e discredita non soltanto le forme, i motivi e le immagini poetiche, ma anche i principi e le proprie convinzioni esistenziali. In considerazione dell'interpretazione che abbiamo riassunto in queste sintetiche osservazioni, l'affermazione critica dell'«evidenza che Bacovia non è stato grande poeta se non al suo esordio», suscita qualche perplessità. Il giudizio del critico sarebbe motivato dall'asserzione che «l'intensità lirica raggiunta in *Plumb* non avrebbe potuto conservarsi a lungo, allo stesso livello emotivo»⁸⁵.

Lontana dal separare la poesia dalla lingua comune, scesa in strada a scoprire e a celebrare i miracoli della modernità, la letteratura d'avanguardia romena, similmente a quella italiana, non cerca un referente astratto o tanto meno ideale. Essa persegue con fervore inesauribile una nuova visione sullo scopo della poesia, superando in senso ontologico, ossia di apertura vitale verso l'esistenza e verso la realtà immediata, l'obiettivo formale della semplice sostituzione di un repertorio desueto di strumenti espressivi con un altro nuovo. L'urgenza di trasmettere, sia pure in forma telegrafica, la sintesi dei miti della modernità (e l'estasi che la loro scoperta produce nell'artista), prevale, al livello più profondo delle intenzionalità, sulla tentazione a limitare le ricerche della poesia alla propria condizione verbale o al gioco di parole sufficiente a se stesso. L'avanguardia romena, ma l'affermazione resta altrettanto pertinente e caratteristica anche del futurismo italiano, non si è limitata a una ricerca condotta esclusivamente sul piano del linguaggio, rifiutando la condizione troppo limitativa di dovere essere identificata a un mero metalinguaggio. Essa ha voluto vivere ed espandersi oltre i confini di una pur affascinante realtà linguistica.

⁸⁵ N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române...* cit., p. 642.